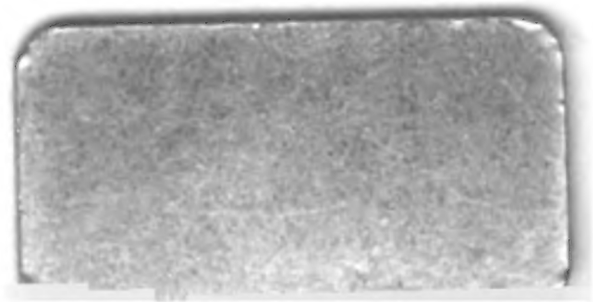
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06943243 7

Digitized by Google



Digitized by Google

Dramaturgie,

13041

oder

Theorie und Geschichte

der

dramatischen Kunst.

Von

Theodor Mundt.

Erster Band.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
333970B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
B 1945 L

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Zweck und Bedeutung der dramatischen Kunst.

1. Das Drama im Verhältniß zu den Völkerzuständen . 3
2. Die Gegner der dramatischen Kunst 9
3. Plato's Gründe gegen das Drama 12
4. Jean Jacques Rousseau gegen dramatische Poesie und Schauspielkunst 23
5. Die ethische Betrachtung des Schauspiels. Lessing . 36
6. Schiller und der sittliche Werth der Schaubühne . . . 45
7. Goethe 49
8. Abwehr der christlichen Kirche gegen Drama und Theater 54

Erster Abschnitt.

Begriff und Form des Drama's.

1. Die dramatische Lebensbewegung 67
2. Dramatisch, episch, lyrisch 74
3. Das Wesen der dramatischen Handlung 82
4. Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts 90
5. Act und Scene 102
6. Die Geschichtsfabel des Drama's 111
7. Die dramatischen Charaktere 121
8. Verwickelung und Katastrophe 134
9. Dialog und Monolog 138
10. Dramatischer Stil, Vers und Prosa 143

45 X 92 3

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Der Ursprung der modernen Bühne.

1. Das Drama und die christliche Kirche 149
2. Die Mysterienspiele in Deutschland 157
3. Die Fortbildung des deutschen Volksdrama's durch die Reformation 176
4. Die Mysterienspiele der Franzosen 193
5. Die französischen Moralitäten 212
6. Die ersten Elemente des französischen Lustspiels . . . 224
7. Die satirischen Possenspiele der Franzosen (Sotties) . 233
8. Die Anfänge der italienischen Bühne 239
9. Die altenglische Bühne 253
10. Die englischen Moralitätenspiele 301
11. Die englischen Zwischenspiele (Interludes) 309
12. Das erste englische Lustspiel 311
13. Die Histories der Engländer 317
14. Die Anfänge des spanischen Drama's 323

Dritter Abschnitt.

Tragödie und Komödie der antiken und modernen Welt.

1. Die Sonderung des Tragischen und Komischen 345
2. Der Begriff des Tragischen. Die antike Schicksalsidee 348
3. Die Wirkungen der Tragödie 357
4. Die Tragödie der antiken Welt 366
5. Die antiken Theater-Einrichtungen 375
6. Die drei griechischen Tragiker 385
7. Die dramatische Poesie der Römer 398
8. Der Begriff des Komischen 402
9. Die griechische Komödie 410
10. Die römische Komödie 416

Digitized by Google

Einleitung.

Zweck und Bedeutung der dramatischen Kunst.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Das Drama im Verhältniß zu den Völkerzuständen.

Die Kunstformen, welche sich ein Volk gegründet oder die es in einer bestimmten Epoche seines Lebens vorzugsweise ergriffen und ausgebildet hat, werden immer auch für sein Verhältniß zur öffentlichen Freiheit von entschiedener charakteristischer Bedeutung sein. So giebt es Kunstformen, die in ihrer Wesenheit durchaus den Zwangsformen des äußeren politischen Daseins entsprechen oder sich denselben auch auf dem Gebiet der Kunst gefügt haben.

In dieser Weise sehen wir in der neueren Poesie z. B. die Novelle und das Sonett charakteristisch gerade in Italien entstehen, unter unfreien, kleinlich zerstückelten, aller großen thatsächlichen Bewegungskraft beraubten Nationalverhältnissen. Die Novelle giebt in ihrem tendenzmäßig zugespitzten, schillernden und schwankenden Wesen am bezeichnendsten den öffentlichen Zustand wieder, in dem an die Stelle einer großen zusammenhängenden und einheitlichen Ent-

Digitized by Google

wickelung die Intrigue getreten ist, und statt der historischen That nur die Begebenheit existirt. So erscheint bei den Italienern auch das Sonett charakteristisch als diese poetische Form der Unfreiheit, die aus dem Zwang sich eine selbstgefällige Spielerei geschaffen und darum in dieser dialektischen und spitzfindigen Weise, in der auch die öffentlichen Zustände sich gestalten, weder der Form noch dem Gedanken genügt, indem beide sich gegenseitig verkürzen müssen, und die Gaukelei dann eben darin besteht, diese beständige Verkürzung wie eine Nothwendigkeit zu behandeln. —

Wie aber zu einem freien Staatsleben die Opposition gehört, durch welche es allein wahrhaft in Action treten, dramatisch werden kann, so wird auch nur in würdigen und berechtigten Völkerverhältnissen von einer wirklich dramatischen Lebensentwickelung die Rede sein können. In schlechten und entarteten Völkerzeiten giebt es statt des dramatischen Lebens überall nur Schauspielerei, Schauspielerei im Leben, im Staat wie in der Kunst, und während man den Mangel an wirklicher dramatischer Kraft in den Zuständen beklagen muß, erhält man zugleich Gelegenheit, das um sich greifende Talent dieser Schauspielerei zu bewundern, die in allen

Digitized by Google

Richtungen und mit allen Richtungen sich geltend macht und den gesunden und wesentlichen Kern des Lebens allmälig zerreibt und verzehrt.

Wenn daher in unserer Zeit über den Verfall alles dramatischen Lebens Klage geführt wird und mannigfache Strebungen und Richtungen sich zur Abhülfe dagegen aufgestellt haben, so werden die letzteren doch nicht eher zu einigem Erfolg vordringen, als bis die Schauspielerei, die sich in alle unsere Zustände eingefressen, daraus vertrieben worden und einer gesunden Lebensentwickelung, einer wirklich dramatischen Darstellung und Selbsthervorbringung des Volksgeistes aus seinen eigensten unverfälschten Mitteln heraus, Platz gemacht hat.

So lange in Kirche und Staat nur geschauspielert wird, werden wir auch auf der Bühne nur Komödianterei statt großer dramatischer Lebensdarstellungen erblicken. Die Kunst verfällt in solchen Zeiten der bloßen Virtuosität, in deren glänzender Beweglichkeit sich die stockende Thatkraft des historischen Lebens travestirt. Virtuosität und Komödianterei behaupten ihre Herrschaft durch die kranken und reizbaren Nerven des Jahrhunderts, auf welche sie ihre Wirkung berechnet haben, und dies paßt zu unserer Zeit, denn wir leben heutzutage auch staatlich unter

der Politik der Nerven, die in einzelnen unberechenbaren Schlagwirkungen mehr überrascht als befriedigt, und keinem zusammenhangsvollen, gesunden Organismus entsteigt. Das ächt dramatische Staats- und Kunstleben eines Volkes muß über diesen Nerven-Standpunkt hinausgekommen sein, welches der Standpunkt der bloßen Schauspielerei, der gefallsüchtigen Lüge und der genialthuenden Verachtung einer ganzen ihr gegenüberstehenden Welt ist. —

Das Drama aber, wie es sich in den Bühnenzuständen einer solchen Zeit darstellt, erscheint mehr wie eine gesellschaftliche oder vielmehr gesellschaftsmäßige, denn als eine künstlerische Angelegenheit. So hat sich namentlich das deutsche Theater in einem unglücklichen Zwischenzustand zwischen einer bloßen Gesellschafts-Angelegenheit und einer Kunst- und National-Angelegenheit bewegt, was von Einigen als Uebergangsstufe zu einer höheren Entwickelung des deutschen Bühnenwesens angesehen wird, während Andere nur die Halbheit, Charakterlosigkeit und Zerfallenheit aller unserer öffentlichen Zustände darin wiedergespiegelt finden wollen.

Dies Schwanken zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Bedeutung, welches das heutige Theater charakterisirt, giebt ihm den unruhigen, zerfahre-

nen, auf nichts Bleibendes ſich anweiſenden Typus, der für eine gediegene Fortbildung der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt nirgend günſtig iſt. Das geſellſchaftliche Bedürfniß, für das in Deutſchland der Salon noch nicht organiſirt iſt, drängt bei uns mehr und mehr in das Theater. Unſere ſogenannten Salons zerfallen meiſtens durch den Mangel an allem Lebensinhalt und an jedem gemeinſchaftlichen Intereſſe, welches die Unterhaltung verbinden könnte. In unſern Mittelſtänden iſt das Eſſen noch immer ein ſtarkes Ferment des geſellſchaftlichen Zuſammenſeins geblieben, und die Geſellſchaft ſteht in dieſen Kreiſen noch höchſtens auf der Stufe eines geiſtreichen Pickenicks. Das Theater aber nimmt mit Bequemlichkeit und Behagen alle die verſchiedenen geſellſchaftlichen Elemente des deutſchen Lebens in ſich auf, und vereinigt ſie zu einer leichten ungezwungenen Miſchung, wie man ſie ſonſt nirgends erblickt.

Das Theater, das bis jetzt noch nicht zu einem nationalen Inſtitut hat werden können, iſt immer mehr zu einem geſellſchaftlichen bei uns geworden. Zwar ſind wir noch nicht bis dahin gelangt, daß wir, wie in den Theatern Italiens, während der Vorſtellung geräuſchvolle Converſation machen oder dabei unſern Thee einnehmen, und nur etwa bei der

Bravour-Arie einer beliebten Sängerin zuhören und Beifall spenden. Die deutsche Gewissenhaftigkeit, die auch überall ihr Geld wieder herausbringen möchte, hält uns bis jetzt noch davon zurück, obwohl wir gestehen müssen, daß wir auf dem Wege dazu sind, und daß namentlich die Richtung, welche die Bühnenkunst selbst genommen, diesen mehr und mehr gesellschaftlichen Anstrich des Theaters begünstigt.

Die heutigen Italiener, die in Ermangelung eines öffentlichen Lebensinhalts auch keine Gesellschaft haben, gingen darin voran, aus dem Theater bloß ein gesellschaftliches Stelldichein zu machen, und darin Kunst, Mode, Geselligkeit und Eitelkeit lärmend und prunkend durcheinander zu mengen. Die Franzosen dagegen, welche das politischste und gesellschaftlichste wie zugleich theaterlustigste Volk der ganzen Welt sind, und die, Meister sowohl in der Kunst des Salons wie in der Kunst Komödie zu spielen, nicht national-gemeinschaftliche Formen genug finden können, um die ganze Fülle ihres Lebensstoffes zu bewältigen und auszuprägen, die Franzosen sind im Theater auch die aufmerksamsten und strengsten Hörer, die sich kein Moment der Darstellung entgehen lassen, und sogar jede falsche Aussprache eines einzelnen Wortes als ein Vergehen gegen die Nationalwürde rügen. —

2. Die Gegner der dramatiſchen Kunſt.

Wenn wir bis jetzt das allgemeine Weſen der dramatiſchen Poeſie vorläufig als eine großmächtige Lebenswirkung bezeichnet haben, welche gewiſſermaßen der Idee der Freiheit und Sittlichkeit ſelbſt entſpreche, und am meiſten eine Kunſt freier und glücklicher Völker ſei, ſo durften wir für dieſe Annahme, nach Thatſachen die jedem Bewußtſein und jeder Erinnerung geläufig ſind, wohl eine allſeitige Sympathie vorausſetzen.

Es geziemt ſich jedoch auch, ehe wir auf dieſer Grundlage zu einer weiteren Beſtimmung des Begriffs der dramatiſchen Kunſt übergehen, einige große Gegner derſelben anzuhören, die ſie in allen Zeiten und aus den verſchiedenſten Gründen gehabt hat. Wir werden es in dieſer Beziehung mit drei mächtigen Feinden des Drama's zu thun haben, mit Plato, mit Jean Jacques Rouſſeau, und mit der chriſtlichen Theologie.

Als den ſcharfſinnigſten und am ſchwerſten zu widerlegenden Gegner der dramatiſchen Kunſt haben wir zuerſt Plato zu nennen, der in ſeiner Anſicht, daß dieſe Kunſt von einer inneren Lüge durchzogen ſei, und darum die Charaktere der ſich ihr hingeben-

den Menſchen verderbe, am tiefſten in das Grundweſen der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt einſchneidet, und darin in neuerer Zeit auf eine merkwürdige Weiſe von Jean Jacques Rouſſeau unterſtützt worden iſt.

Beide großen Dichter und Träumer, Plato und Rouſſeau, ſtanden im Begriff, einen neuen idealen Staat zu conſtruiren, mit dem ſie, verwandt in ihrer Stellung zu abgelaufenen und erneuerungsbedürftigen Weltperioden, faſt unter denſelben hiſtoriſchen Zeitbedingungen hervortraten. In der platoniſchen Republik und im Rouſſeau'ſchen Contrat social hat der menſchliche Geiſt zweimal dieſen erhabenen und ehrwürdigen Verſuch gemacht, den Staat auf Natur und Vernunft zurückzuſtellen und ihn den verderbensvollen Händen egoiſtiſcher Staats- und Regierungskünſtler zu entreißen. Zur Verwirklichung der platoniſchen Republik erſcheint das Chriſtenthum ſelbſt als der erſte Schritt, indem es urſprünglich die freie Innerlichkeit des menſchlichen Selbſtbewußtſeins zur treibenden Grundkraft der Völkergeſchichte machen wollte. Ebenſo folgt auf Rouſſeau's Contrat social die franzöſiſche Revolution, deren allgemein menſchheitliche Aufgabe in dieſer Beziehung nie zu verkennen war.

In Zeiten, wo es darauf ankommt, daß Alles wahr gemacht werde, was früher falſch geweſen, in den Menſchen ſowohl wie im Staat, in ſolchen Erneuerungs- und Umkehrungszeiten, wo die Lügen ganzer Jahrhunderte und ganzer Dynaſticen auf das Haupt ihrer letzten Vertreter zurückfallen, in ſolchen Zeiten muß die nackte Wahrheit allein regieren, denn dies ſind Momente einer großen unerbittlichen Speculation, in denen nur das unterſucht und dargeſtellt werden ſoll, was wahr iſt in den menſchlichen Zuſtänden und Charakteren. Nun ſind aber Plato und Rouſſeau beide von der eigenthümlichen Anſchauung ausgegangen, daß die dramatiſche Kunſt nicht eine Kunſt der Wahrheit, ſondern eine Kunſt der Falſchheit ſei, daß ſie der Erkenntniß der Wahrheit Eintrag thue, ſtatt ſie zu fördern, daß ſie Täuſchung, Verſtellung, Heuchelei, vor allen Dingen aber eine lügenhafte Hingabe an den Schein, und eine Freude an unnatürlichen und erkünſtelten Gemüthsſtimmungen in den menſchlichen Charakteren bereite. Kein Wunder alſo, daß dieſe Männer, die den verderbten Autoritäts-Staat in einen neuen natur- und vernunftrechtlichen Geſellſchaftsvertrag hineinretten wollten, in dieſen neuen Geſellſchaftsvertrag

Digitized by Google

nicht auch die dramatiſchen Dichter und namentlich das Theater mitaufnehmen wollten.

Denn der Staat der bloßen abſtracten Autorität, der ſich nicht mit dem geiſtigen Natur- und Volksgrunde der Geſellſchaft vermittelt hat, kann nur dadurch geſtürzt werden, daß die Menſchen die Wahrheit zu lieben anfangen, und ſowohl in ihrem inneren pſychiſchen Daſein wie in allen ihren äußeren Zuſtänden nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit auszuprägen ſuchen.

Für ſolche Momente des Völkerlebens ſcheint die Anſicht Plato's und Rouſſeau's, daß das Drama zu einer gefährlichen Hingabe an den Schein und zu einer die Kraft der Wahrheit ſchwächenden Zerſtreuung verlocke, gewiſſermaßen ihre Berechtigung finden zu können. Anders möchte es mit dem inneren künſtleriſchen Recht ihrer Beweisführung ausſehn, die wir jetzt näher betrachten wollen.

---

3. Plato's Gründe gegen das Drama.

Plato entwickelt ſeine Gründe gegen das Schauſpiel und die dramatiſchen Dichter an denſelben Stellen ſeiner Schriften, wo er überhaupt ſeinen harten

Spruch gegen die Dichter, und namentlich gegen Homer, als den Urquell der helleniſchen Volksdichtung richtet, indem er die Dichter wegen ihrer lügenhaften und unwürdigen Darſtellungen der Götter als verderblich für das Leben des Staats betrachtet. In demſelben Zuſammenhang, aber aus anderen Gründen, trägt er auch auf die Verbannung der dramatiſchen Dichter aus dem Staat an, der dramatiſchen Dichter, die, nach der üblichen Annahme der Alten, aus dem Homer entſtanden ſind und aus deſſen Quelle und Muſter ihre Erzeugniſſe gebildet haben.

Plato aber entnimmt ſeine Gründe gegen die Zuläſſigkeit der dramatiſchen Poeſie aus dem Grundweſen des Drama's ſelbſt, worüber er ſeine Theorie beſonders im dritten und zehnten Buch über den Staat, und im zweiten, dritten und ſiebenten Buch der Schrift über die Geſetze entwickelt. [1]

Die platoniſche Aeſthetik, wie überhaupt die in der antiken Welt gewöhnliche Kunſtbetrachtung, geht überall von der Idee der Nachahmung bei den darſtellenden Künſten aus. So nennt Plato

---

[1] De republica III. 272, X. 283. (Ed. Bipont. Tom. VI. VII.); de legibus II. 89 flgd., III. 153 flgd., VII. 278. (Ed. Bip. Tom. VIII.).

Digitized by Google

auch den dramatiſchen Dichter dieſen Nachahmer der Wirklichkeit, der aber dieſelbe in einer Weiſe und zu einem Schein zurichte, wie ſie der Menge gefallen und dem großen Haufen angenehm werden könne. Plato rügt es ſeltſamer Weiſe ſchon als einen Uebelſtand der dramatiſchen Kunſt, daß dieſelbe, wie er ſich ausdrückt, „nur von fremden Objecten hergenommene Bilder dieſer Objecte“ gebe, daß man alſo die nachgeahmten Charaktere großer Feldherren, Geſetzgeber und Weiſen auf der Bühne ſehen könne, aber nicht dieſe Charaktere, nicht dieſe wirklichen Tugenden und Größen ſelbſt, ſondern nur den unter ein künſtliches Licht gerückten Schein derſelben.

Ferner hebt Plato auch die innere Unwahrheit des in dem Drama dargeſtellten Menſchen hervor, indem er ſagt, daß der dramatiſche Menſch nicht der wahre Menſch und nicht ſo ſei, wie wir es täglich an uns erlebten, ſondern daß er in einem beſtändigen Widerſpruch mit ſich ſelbſt erſcheine. Selbſt die vortrefflichen und nacheifernswerthen Charaktere, welche uns das Drama auf der Bühne vorführt, ſtellten ſich in einem ſo übertriebenen und unmäßigen Zuſtande dar, wie ein Menſch in ſeinen wirklichen Verhältniſſen ſich niemals benehmen dürfe. Es fehle den dramatiſchen Menſchen, die man ſehe, an jeder

gerechten Schaam, an jeder Seelenläuterung und Seelenſtärke, mit der man im Leben ſeine Schmerzen vor der Menge verſchließen, ſeine Leidenſchaften zügeln, ſeine Empfindungen und Worte im Unglück meiſtern müſſe. Vernunft und Geſetz erforderten vom Menſchen, das Unglück geduldig zu ertragen, den Werth der menſchlichen Dinge nicht zu hoch anzuſchlagen, und durch übermäßiges Klagen und Weinen über ſeine Leiden nicht die Kräfte zu erſchöpfen, welche uns die Natur zur weiſen und würdigen Selbſtbeherrſchung verliehen.

Die dramatiſchen Dichter entnähmen aber die Elemente, durch welche ſie wirkten, nämlich Trauer, Thränen, Verzweiflung, Seufzer, nicht aus dem vernünftigen und ſtarken, ſondern aus dem ſchwächeren, feigeren und untergeordneten Theil der menſchlichen Seele, während dagegen der charakterfeſte und weiſe Menſch, wie er ſein müſſe, ſich nicht ſo ſehr zu einem Gegenſtand für die dramatiſche Kunſt eigne, weil eine Nachahmung deſſelben dem großen Haufen nicht ſo gefallen würde.

Auch der geſchickteſte Poet ſuche immer dem Volke zu gefallen, und werde ſich daher hüten, ihm das erhabene Bild eines Herzens darzuſtellen, das ſeiner ſelbſt mächtig iſt und nur die Stimme der Weisheit

Digitized by Google

hört; er ſtrebe vielmehr, die Zuſchauer durch Charaktere zu bezaubern, die immer im Widerſpruche mit ſich ſelbſt ſtehen, die wollen und nicht wollen, die das Theater von Geſchrei und Seufzern ertönen laſſen, die uns nöthigen, ſie zu bedauern, ſelbſt wenn ſie ihre Pflicht thun, und zu denken, daß die Tugend eine traurige Sache iſt, weil ſie ihre Freunde ſo elend macht.

Plato hebt ferner hervor, wie durch die dramatiſchen Darſtellungen unſer Urtheil über die menſchlichen Dinge gänzlich verderbt und verändert werde, indem wir durch dieſelben dahin gelangen könnten, den Schwachen und Schwankenden für den wahrhaft Empfindenden zu halten, Denjenigen aber, in dem die Strenge der Pflicht immer über die natürliche Neigung ſiegt, für einen Harten und Gefühlloſen anzuſehen. Wir würden Die, welche von Allem lebhaft afficirt werden und Spielbälle der Begebenheiten ſind, als Menſchen von einem guten Naturell achten, und Diejenigen vorzugsweiſe ſchätzen, welche den Verluſt eines geliebten Gegenſtandes auf eine weibiſche Art beweinen. Sowie aber Der, welcher ſich im Staat damit beſchäftigen wollte, die Guten den Böſen, die wahren Obern den Aufrührern zu unterwerfen, Feind des Vaterlandes und Verräther

am Staate sein würde, so bringe der nachahmende Dichter Zwietracht und Tod in die Republik der Seele, indem er ihre niedrigsten Kräfte auf Unkosten der edelsten erhebe und nähre, indem er ihre Kräfte mit Dingen, welche am wenigsten würdig sind sie zu beschäftigen, erschöpfe und abnutze, indem er durch eitle Bilder das wahre Schöne mit dem lügenhaften Reize, welcher der großen Menge gefällt, und die scheinbare Größe mit der wahren verwechsele.

Hinsichtlich der Tragödie hebt Plato den nachtheiligen Eindruck hervor, welchen es auf unser Gemüth hervorbringen müsse, wenn wir uns den Klagen eines jammernden, schreienden, heulenden, sich auf die Brust schlagenden Helden hingeben, denn wenn wir uns auf diese Art durch die Schmerzen eines Andern unterjochen ließen, wie wollten wir unsern eigenen widerstehen, wie unsere eignen Uebel standhafter ertragen, als die, von welchen wir nur ein eitles Bild erblicken?

Ebenso sei es mit der Komödie, die uns ein unanständiges Gelächter entreiße und uns mit der Gewohnheit erfülle, Alles in's Lächerliche zu ziehen, selbst die ernstesten und wichtigsten Gegenstände, und die zugleich die fast unvermeidliche Wirkung habe, die achtungswerthesten Bürger in theatralische Spaßmacher und Possenreißer zu verwandeln.

Endlich ruft Plato dem dramatiſchen Dichter zu: Du ſtellſt alle Künſte, Wiſſenſchaft, Charaktere, Krieg, Regierung, Geſetze dar. Wir bewundern deine Lehren, und um ſie auch zu befolgen, erwarten wir nur zu ſehen, daß du ſie ſelbſt übſt. Wenn du wirklich biſt, was du zu ſein ſcheinen willſt, wenn deine Nachahmungen der Wahrheit auch nahe kommen, ſo wollen wir in dir auch das Muſter ſehen, das du in deinen Werken malſt, zeige uns den Feldherrn, den Geſetzgeber, den Weiſen u. ſ. w. deren Darſtellungen deine Dramen enthalten!

Plato macht hier offenbar einen Materialismus der Kunſtanſicht geltend, welchen man ihm, der ſonſt in der ſichtbaren Welt nur das ewige Werden der Ideen erkennen wollte, ſonſt am wenigſten zuſchreiben möchte. Er ſtellt dem idealen Schein der Kunſt, den er ihr ſelbſt aus der Idee der Nachahmung heraus als ihr eigentliches Weſen zuerkennt, die materielle und körperliche Wahrheit gegenüber, deren Recht er über Alles ſetzt. Es iſt dies aber, wie geſagt, nur aus Plato's krankhafter Zeitſtellung zu begreifen. In der Vorahnung eines chriſtlichen Reiches des Geiſtes ſaß Plato auf den Trümmern der helleniſchen Götterbilder da. Was halfen ihm da von der Kunſt nachgeahmte Geſetzgeber, Feldherren und Weiſe auf

der Bühne? Er meinte, wenn ihr Dichter Kraft habt, so große und der Welt helfende Charaktere auf der Bühne darzustellen, so verwandelt Euch doch lieber selbst in diese, und werdet selbst große Feldherren, Gesetzgeber und Weise, um Eure gebrochene Zeit wieder zusammen zu fügen und einzurenken!

Plato bedachte in seinem großen Schmerz über den Verfall der alten nationalen Herrlichkeit des Hellenenthums nicht, daß er damit ein durchaus unkünstlerisches und ungerechtes Gebot an die Dichter richtete. Er wand sich dabei an einem Widerspruch herum, der auch in der Pathologie unserer Zeit ein Hauptleiden bildet, nämlich an dem Widerspruch der Idee mit der That, und an der unendlichen Länge Weges, die zwischen beiden immer noch vor uns liegen bleibt. Gäbe es eine Macht, welche die neuen Gesetzgeber und Helden, deren eine Nation bedarf, aus ihren Dichtungen und Schriften herausspringen lassen könnte, — was übrigens die modernen Regierungen wirklich zuweilen zu befürchten scheinen, indem sie dagegen eine besondere Sicherheitswache an den Thüren der Dichtungen erfunden haben! — so würden niemals Stockungen in der Weltgeschichte entstehen.

Am allerwenigsten aber ist es, wie Plato thut, von den Dichtern zu verlangen, daß sie das, was

ſie darſtellen, zum Nutzen der Menſchheit lieber ſelbſt ſein und ſelbſt verwirklichen ſollen! Sie brauchen zum Beiſpiel Nichts von der Geſetzgebung zu verſtehen, und können doch mit jenem göttlichen Takt des Genies uns einen großen Geſetzgeber würdig und begeiſternd auf der Bühne vorführen. Der ſchaffende Dramatiker iſt hier mit dem organiſirenden Staatsmann zu vergleichen. Ein Miniſter z. B., der Theologen anzuſtellen hat, oder mit Theologie regiert, hat darum immer noch das Recht, ſelbſt ein ſchlechter Theologe oder gar keiner zu ſein. Er hat nur mit einem aus der allgemeinen Staatsidee heraus darüberſtehenden Takt gewiſſermaßen den Bedarf des Landes zu decken, und er wird darin eben als ein ächter Staatsmann verfahren. Um bei dieſem platoniſch-dialektiſchen Gleichniß zu bleiben, wenn ein Miniſter, der Theologen anzuſtellen hätte, dabei immer ſo thun wollte, als wenn er ſelbſt alle Taſchen voll von Theologie und Dogmatik hätte, und als wenn er immer wenigſtens ebenſo viel wüßte als Alle, die er anſtellt, ſo würde er ſich eben dadurch als einen ſchlechten und unfähigen Staatsmann bekennen, ſo wie der ein ſchlechter und unfähiger Dichter ſein würde, der in einem Drama einen Geſetzgeber oder Helden darzuſtellen hätte, und bei der Zeichnung ei-

nes Gesetzgebers eine genaue Kenntniß des Civil- und Criminalprozesses durchblicken ließe, bei der Repräsentation eines Feldherrn aber zugleich in eine Concurrenz zur Bereitung der Schießbaumwolle eintreten wollte!

Wenn aber Plato zur Vernichtung der dramatischen Kunst angeführt hat, daß der dramatische Mensch sich immer übertrieben und im Widerspruch mit dem wirklich menschlichen Maaß und der täglichen wirklichen Gewohnheit äußere, und dadurch das Volk verleite, sich entweder an den Mangel der Wahrheit zu gewöhnen oder den Reiz eines lügenhaften Scheins zu begünstigen, so ist dagegen zunächst das ideale Recht aller Kunst anzuführen, in ihren Darstellungen über das Maaß der empirischen Wirklichkeit hinauszuschreiten und der menschlichen Aeußerungsweise einen höheren Ton, den universellen Ton der Idee der Leidenschaft selbst, zu leihen.

Es ist zwar wahr, daß wir, betroffen von demselben Schmerz, der auf der Bühne in großmächtigen und laut schreienden Zügen verhandelt wird, ihn doch in unserem wirklichen Leben nur mit maßvoller Aeußerung und gewissermaßen mikrokosmisch nach einem kleineren Maßstab zu erkennen geben würden, und auch wohl die Verpflichtung dazu hätten. Aber man

könnte ſagen, daß dies gleichſam unſere Schuld ſei, und die Schuld einer gänzlich verengten, proſaiſchen und überall das knappſte Maaß uns auferlegenden Wirklichkeit. Wir würden allerdings für närriſch gelten, wenn wir ſelbſt bei einem großen Schmerz oder einer großen Veranlaſſung uns auch nur halb ſo heftig gebärden oder halb ſo leidenſchaftlich und ausdrucksvoll äußern wollten, als dies die dramatiſchen Menſchen oft unter viel geringfügigern Umſtänden thun und thun müſſen, um den idealen Grundgedanken der Kunſtdarſtellung zu ſeinem Recht zu bringen.

Aber zum Theil iſt es eben ſchlimm, daß wir in unſerm gewohnten menſchlichen Daſein verlernt haben, uns groß und unſerm Pathos gemäß zu benehmen, daß wir verlernt haben, auch einmal von ganzem Herzen zu ſchreien. Heutzutage leiden das unſere Vorgeſetzten nicht, und in dem ganzen, zu ſo knapper Bürgerlichkeit zugeſchnittenen modernen Staat dämpfen und ſchwächen ſich auch immer mehr alle unſere Rede-Organe ab, ſo daß wir allerdings an eine eigentlich dramatiſche Selbſthervorbringung unſeres Lebens in der gewohnten Wirklichkeit nicht denken können!

Die Kunſt des Drama's und Schauſpiels lügt aber darum nicht, wenn ſie uns beſchämt, und wenn

ſie uns den Schmerz in ſolcher Größe, und die Leidenſchaft in ſolcher Tiefe entgegen bringt, wie wir ſie zwar zu Hauſe in unſern verſchloſſenen Herzen noch empfinden, aber nicht mehr auslauten zu laſſen wagen! —

---

4. Jean Jacques Rouſſeau gegen dramatiſche Poeſie und Schauſpielkunſt.

Aus denſelben Gründen ſind auch die vielfältig mit Plato zuſammentreffenden Anſichten Jean Jacques Rouſſeau's zu würdigen. Rouſſeau, der namentlich in der Ausübung der dramatiſchen Kunſt durch die Schauſpieler, aber auch in der inneren Weſenheit der dramatiſchen Poeſie ſelbſt, eine Herabwürdigung der menſchlichen Natur erkennen wollte, wurde zu ſeinen merkwürdigen Bekenntniſſen darüber beſonders durch einen Artikel der berühmten pariſer Encyclopädie von Diderot und d'Alembert, welcher den Freiſtaat Genf betraf, veranlaßt.

Der Geiſt des proteſtantiſch päpſtelnden Calvin hatte nämlich Genf noch bis in die neuere Zeit hinein zu dieſer ſtrengen und lebloſen Tugendſtadt gemacht, in der man auch durch ein unbedingtes Verbot des

Theaters den guten Sitten einen Dienſt zu leiſten geglaubt hatte.

Der Artikel der pariſer Encyclopädie, für deren Verfaſſer man d'Alembert ſelbſt hielt, war aber auf dieſen eigenthümlichen Umſtand eingegangen und ſuchte der Regierung des Freiſtaats vorzuſtellen, wie durch zweckmäßige Geſetze über die Aufführung der Schauſpieler ein Theater gebildet werden könne, das einer freien und tugendhaften Stadt würdig ſei und auf das Leben und den Geſchmack der Bürger veredelnd einwirken könne.

Rouſſeau griff dieſen Gegenſtand in ſeinem berühmten Brief an d'Alembert auf,[1] in welchem er in großer Ausführlichkeit und mit dem ihm in allen Dingen eigenen Feuereifer ſeine Anſichten über dramatiſche und Schauſpielkunſt entwickelte.

Er geht dabei auf eine eigenthümliche Weiſe von der Idee des Vergnügens im menſchlichen Leben aus, indem er behauptet, daß die wahren Vergnügungen des Menſchen ihren Grund in ſeiner Natur haben müßten und aus ſeinen Arbeiten, Verhältniſſen und Bedürfniſſen entſpringen. Dieſe Vergnügungen

[1] Lettre à Mr. d'Alembert, in den Oeuvres complettes de Rousseau (Mélanges, Tom. III. p. 119—303. Deuxp. 1782.)

ſeien deſto ſüßer, je geſunder die Seele desjenigen ſei, welcher ſie koſte. Die Gewohnheit zu arbeiten mache die Unthätigkeit unerträglich, ein gutes Gewiſſen löſche den Geſchmack an frivolen Ergötzungen aus, und nur wenn man mit ſich ſelbſt unzufrieden ſei, und von der Laſt des Müßiggangs gedrückt werde, entſtehe das Bedürfniß nach einem fremden Vergnügen. Wenn man ſein Herz an das Theater hänge, zeige man ſchon, daß man ſich in ſeinem eignen Innern übel befinde. Man glaube im Theater eine Vereinigung zu finden, aber gerade dort iſolire man ſich, man vergeſſe Freunde, Nachbarn, Verwandte, Frau und Kinder, um ſich für Fabeln zu intereſſiren, das Unglück der Todten zu beweinen und auf Koſten der Lebenden zu lachen.

Auch Rouſſeau heftet ſich, wie Plato, vornehmlich an den Widerſpruch zwiſchen Leidenſchaft und Vernunft, welcher durch die dramatiſchen Darſtellungen aufgeregt werde, indem ein Charakter mit einer vernünftigen Zügelung ſeiner Leidenſchaft und mit der ihm im Leben gebührenden Selbſtbeherrſchung auf der Bühne durchaus kein intereſſanter Gegenſtand ſein würde; ſo aber, wie er dort erſcheint, man ihn nicht zum Muſter für das Leben nehmen könne.

Die Tragödie führe durch den Schrecken zum

Mitleid, aber was sei das für ein Mitleid? Eine vorübergehende und eitle Gemüthsbewegung, die nicht länger, als die Täuschung, durch welche sie hervorgebracht worden, dauert, ein Rest natürlicher Empfindung, die bald durch Leidenschaften erstickt wird, ein unfruchtbares Mitleid, das sich mit einigen Thränen befriedigt und nie die geringste Handlung der Humanität hervorgebracht hat. Indem wir über Dichtungen weinen, glaubten wir leicht schon alle Pflichten der Menschlichkeit erfüllt zu haben, ohne daß wir etwas von dem Unsrigen hinzugethan. Dagegen würden die wirklich in Person Unglücklichen von uns Sorgfalt, Unterstützung, Trost, Mühe verlangen können, was uns beunruhigen, unsrer Indolenz etwas kosten würde, während wir beim Anschauen des Drama's eher die frohe Empfindung haben, von solchen Pflichten befreit zu sein.

Die großen Gesinnungen und glänzenden Maximen aber, welche man der Scene leiht, dienten eigentlich nur dazu, daß man dieselben auf immer dahin verweise, daß sie uns Tugend und Größe wie ein theatralisches Spiel zeigten, welches gut genug ist, um das Publikum zu vergnügen, welches aber im Ernst in die Gesellschaft übertragen zu wollen Thorheit sein würde. Der nützlichste Eindruck der besten

Tragödien bestehe eben nur darin, alle Pflichten des Menschen auf einige flüchtige, unfruchtbare, wirkungslose Gemüthsbewegungen zurückzuführen, uns dahin zu bringen, daß wir uns selbst Beifall schenken wegen eines Muths, den wir an Andern bewundernd wahrnehmen, wegen unserer Menschlichkeit, indem wir fremde Uebel beklagen, denen wir lieber thatsächlich hätten abhelfen sollen.

Die Theater, fährt Rousseau fort, können nie so vollkommen eingerichtet werden, daß sie zum allgemeinen Besten dienen. Man kann daselbst nie den wahren Verhältnisse der Dinge zeigen, der Dichter kann diese Verhältnisse nur verändern, um sie dem Geschmack des Volks angemessen zu machen. Im Komischen vermindert er sie und setzt sie unter den Menschen, im Tragischen überspannt er sie, um sie heroisch zu machen, und setzt sie über die Menschheit. Sie stehen also nie in ihrem rechten Maaße, und immer sehen wir auf der Bühne andere Wesen als Unsresgleichen!

Man muß gestehen, daß die Gründe, mit welchen Rousseau gegen die dramatischen Aufführungen streitet, an sich ein großes Gewicht haben, und auch in den Richtungen der heutigen Zeit wieder manchen Anklang finden möchten, weil diese Gründe aus der

geistigen Bedeutung der Arbeit, die dem erschlaffenden Theatervergnügen widerstrebe, aus der thatsächlichen Humanität, welche sich nicht mit Scheineffecten des müßigen Gefühls abfinden soll, und aus dem wahren Maaß der Wirklichkeit, das überall zur Geltung gebracht werden muß, hergenommen sind.

Aber auch ihn trifft, wie Plato, der seine Ansichten völlig beseitigende Vorwurf, daß er sich beim Betrachten einer in der künstlerischen Welt vorgehenden Wirkung gänzlich außerhalb der Kunstsphäre gestellt, und einen dem absoluten Wesen der Kunst gegenüber unhaltbaren Standpunkt eingenommen hat, der theils das Ideelle mit dem Materiellen auf eine unlogische Weise durcheinander wirft und verwechselt, theils den skeptischen Richtungen der Uebergangszeit, die Alles auf das reale Wohl und Wehe der Gesellschaft beziehen, angehört.

In dieser Hinsicht zeigen sich Rousseau und Plato wahrhaft als die mit einer reformatorischen Mission in ihre Zeit hineingestellten Geister, weil sie das Absorbiren des sittlich thatkräftigen Lebensstoffes der Menschheit durch das Theater befürchten, und dagegen auf eine Abwehr getrachtet haben. —

Schwerer möchten aber die Angriffe zurückzuweisen sein, welche Rousseau in derselben brieflichen

Abhandlung gegen das Weſen des Schauſpieler-Genies richtet. Wir wollen hier übergehen, was er zuerſt von den zerlaſſenen und unordentlichen Sitten der Schauſpieler ſagt, welche allerdings dieſem Stand wie eine ſpecifiſche Eigenſchaft anzuhaften ſcheinen, und wovon er beſonders für die öffentlichen Lebenszuſtände einer kleinen Stadt, wie Genf, die nachtheiligſten Rückwirkungen beſorgt.

Das Entehrende des Schauſpielerberufs, die Verachtung, welche ihnen in allen Ländern gleichmäßig zu Theil geworden, und die, ſchon lange vor den Declamationen chriſtlicher Prieſter, unter den Römern geſetzlich beſtanden, ſo daß die Schauſpieler für infam erklärt, die Schauſpielerinnen aber den öffentlichen Dirnen gleichgeſtellt wurden, dieſe eigenthümliche Erſcheinung glaubt er nicht ſo ſehr aus der Willkür der Volksmeinung, als vielmehr aus der Natur der Sache, das heißt: aus dem innerſten Weſen der Schauſpielerkunſt ſelbſt, als nothwendig herleiten zu müſſen.

Die von ihm gegebene Deduction muß um ſo mehr wieder in's Auge gefaßt werden, da der Schauſpielerſtand in neueſter Zeit die Epoche einer Vergötterung und modiſchen Illumination durchlaufen hat, an deren Ende er ſich bereits wieder befindet, und

die jetzt leicht in den alten Bann und in die frühere gesellschaftliche Ausnahmestellung zurückschlagen könnten, wenn auf diesem Gebiet nicht neue Anstrengungen zu einer höheren geistigen und künstlerischen Bildung gemacht werden.

Die gesellschaftliche Emancipation des Schauspielerstandes ist freilich auch in unserer Zeit immer nur theilweise erfolgt, und hat bei den Jüngern dieses Berufs den für die Kunst allerdings höchst gleichgültigen Erfolg gehabt, daß man unter ihnen immer häufiger solide und vornehm eingerichtete Leute findet, ehrenwerthe Hausmütter, liebende Gattinnen, pünktliche Miethebezahler und regelmäßige Nachhausekommer, aber immer seltener erträgliche Schauspieler und wirkliche Künstler. Die Sache der Kunst hat hier einen sehr geringen Vortheil davon gezogen, daß unsere Schauspieler anständige Menschen, bureaumäßig verbrauchte Beamten und vornehme Tagelöhner geworden sind, da wir, als sie noch unter dem Fluch des liederlichen Genies sich herumwanden, weit größere Darstellungen von ihnen gesehen haben. Vielleicht schlägt die Reaction, die sich mit ihnen von Neuem in der Gesellschaft vorzubereiten scheint, für den inneren Kunstberuf wieder erwecklicher aus. Eine bedenkliche Wendung hat es namentlich mit den per-

sönlichen Huldigungen der Schauspielerinnen und Sängerinnen genommen, die lange genug der verdächtige Moschus waren, mit welchem das thatenlose Deutschland seine geheimen Wunden und Uebel betäubend überstreute. Die Boudoirs dieser Priesterinnen stehen verlassen, und ein wieder an den allgemeinen Interessen der Menschheit erstarkendes Geschlecht hat sich mit Ekel von diesem armseligen Tand abgewandt, der nur durch den Mangel an wirklichem Lebensinhalt eine Zeitlang obenauf erscheinen konnte.

Diese Lage der theatralischen Dinge kann nur einen Grund mehr für die ausübenden Bühnenkünstler enthalten, sich auf die unter allen Umständen unantastbaren Höhen ihrer Kunst zu stellen und auf denselben die Triumphe zu suchen, welche der eitele Prunk mit geschminkten und manierirten Persönlichkeiten heutzutage auf keinem einzigen Gebiet mehr in Anspruch nehmen kann.

Wie aber in dem inneren Wesen der Schauspielerkunst selbst die Ursache liege, daß die sich damit befassenden Menschen von innen heraus verderben und entarten müssen, darüber hat Rousseau in seiner angeführten Abhandlung sehr weitgreifende Behauptungen aufgestellt, die auch neuerdings in man-

chen Schriften wiederholt, doch nie eine allgemeine Zustimmung haben davontragen können. Rousseau findet zuerst darin etwas Sclavisches und Niedriges, daß der Schauspieler stets die Aufgabe habe, sich zu verstellen, verschieden von Demjenigen zu erscheinen, was er selbst ist, immer etwas Anderes zu sein, als er denkt, sich mit kaltem Blut in fremde Leidenschaft zu versetzen, sich um Geld zur Repräsentation herzugeben, sich der Schande und den Beleidigungen, zu welchen der Zuschauer das Recht erkauft, zu unterwerfen und gewissermaßen seine Person öffentlich zu verkaufen. Der Schauspieler empfange also durch seinen Stand eine Vermischung von Niedrigkeit, Falschheit, lächerlichem Stolz und Herabwürdigung in seine Seele, wodurch er zur Darstellung aller Personen fähig werde, ausgenommen der edelsten Person, des wahren Menschen, aus dem er herausfalle. Er wolle zwar nicht betrügen und lügen, aber er bilde doch in sich am meisten das Talent aus, die Menschen zu täuschen, und übe sich in Gewohnheiten, die nur auf der Bühne unschuldig sind, und sonst überall nur dazu dienen, Böses zu thun.

Rousseau fragt: Werden diese Männer, welche so schön geschmückt, im Tone der Galanterie und den

Accenten der Leidenschaft so wohl geübt sind, diese Kunst niemals mißbrauchen, um junge Personen zu verführen? Die Schauspieler, fährt Rousseau fort, müßten tugendhafter als alle anderen Menschen sein, wenn sie nicht verderbter sein wollten. Noch ängstlicher und schneidender zergliedert er die Keuschheitsverhältnisse der Schauspielerinnen. Man habe nicht nöthig, erst über die moralischen Verschiedenheiten der beiden Geschlechter zu streiten, um zu fühlen, wie schwer es ist, daß ein Weib, welches sich zur theatralischen Repräsentation verkaufe, sich nicht bald auch in Person auf die Bühne setze, und sich nicht versuchen lasse, die Begierden zu befriedigen, welche sie mit so viel Sorgfalt errege. Schon ein weises und gutes Frauenzimmer habe bei der ängstlichsten Vorsicht Mühe genug, ihr Herz zu verwahren, wie sollten denn die Schauspielerinnen, diese jungen, verwegenen Personen, die keine andere Erziehung haben, als ein System der Koketterie und verliebter Rollen, in einer wenig bescheidenen Kleidung, unaufhörlich von einer glühenden und frechen Jugend umgeben, mitten unter den süßen Stimmen der Liebe und des Vergnügens, ihrem Alter, den Unterredungen die man mit ihnen hält, den sich immer auf's Neue darbie-

tenden Gelegenheiten und dem Golde, dem sie sich schon zum Voraus verkauft haben, widerstehen? —

Rousseau vermengt hier in seinen Entwickelungen das Menschliche mit dem Künstlerischen, das Persönliche mit dem Allgemeinen auf eine Weise, die überall nicht für zulässig erachtet werden dürfte. Wenn man die Ansicht des Rousseau in ihrer materiellen Folgerichtigkeit bestehen lassen wollte, so würde man zu den Darstellungen auf der Bühne am Ende nur abgerichtete Verbrecher verwenden können, wie etwa zu den Arbeiten in den Silberbergwerken und Arsenikgruben, wo die Vergiftung, welche durch diese Beschäftigung entsteht, bei keinem Individuum ausbleiben kann, und Krankheit und Tod jedenfalls nach sich ziehen muß. Die Welt hat sich durch diese Menschlichkeitsrücksicht vom Gebrauch solcher Metalle noch nicht abhalten lassen, und eben so wenig scheint sie geneigt, der theatralischen Darstellungen zu entbehren, weil die Ausüber dieser Kunst dadurch menschlich und moralisch zu Grunde gerichtet würden.

Es kann freilich auch dieser Gesichtspunkt bei dem höheren Interesse an einer Kunst nicht ganz gleichgültig sein, aber innerhalb des künstlerischen Bereichs selbst, auf den es hier allein ankommt, kann er als ein entscheidender gar nicht herbeigezogen werden.

Zur Vertheidigung des Schauspielerberufs und seines wesentlichen künstlerischen Bestehens lassen sich hier nur dieselben Motive gebrauchen, auf welche man sich gegen Plato zur Vertheidigung der dramatischen Kunst überhaupt stützen mußte. Der Schauspieler, vorausgesetzt daß er der rechte und wirksame sei, ist hier nicht anders daran als der dramatische Dichter selbst, mit dem er im Grunde dieselbe künstlerische Aufgabe theilt, sich in die Person zu verwandeln die er darzustellen hat. Der Dichter verbleibt dabei freilich in einer rein geistigen Sphäre, in welcher er die Idealität seiner Person rettet, während der Schauspieler zugleich seine eigene Person zu Markte zu bringen hat, und dadurch beständig in die Lage gebracht wird, die Vortheile und Eitelkeiten derselben auszubeuten. —

Einen ähnlichen Standpunkt ungefähr sehen wir auch d'Alembert in seiner Gegenantwort an Rousseau einnehmen.[1] Die Art, wie d'Alembert die Schauspiele von Seiten des Vergnügens betrachtet, und sie als den Menschen nothwendige Spielzeuge, gewissermaßen wie man leidenden Kindern dergleichen zugesteht, deduciren will, ist freilich nicht sehr geistreich, aber er berührt doch wenigstens die höhere

[1] Supplément à la collection des Oeuvres de J. J. Rousseau (Deuxpont, 1782.) I. 31 figd.

ethiſche Natur des Drama's, indem er es die in Handlung geſetzte Moral der Menſchheit nennt. Er bemerkt, daß das Drama Bewegungen in uns hervorrufe, durch welche der innerſte Kern unſrer Natur geſtärkt und enthüllt werde. Zugleich beſtreitet er von dem Moralſtandpunkt wirkſam genug, wie das ächte Drama niemals eine Schule ſchlechter Sitten werden könne. Hinſichtlich der Keuſchheit der Schauſpielerinnen aber ſchlägt er ein etwas zweifelhaftes Mittel vor, nämlich für die Tugendhaften beſondere Preiſe auszuſetzen. —

5. Die ethiſche Betrachtung des Schauſpiels. Leſſing.

Zu welchen Mißgriffen es führt, bei der dramatiſchen Kunſt vorzugsweiſe zu fragen, wiefern ſie den ethiſchen Lebenszwecken Befriedigung und Förderung verſchaffe, hat ſich uns in der, ein ganzes Kunſtgebiet und zum Theil die höchſten Leiſtungen des menſchliſchen Geiſtes vernichtenden Stellung Plato's und Rouſſeau's zum Drama und Theater gezeigt, wenn auch nicht geläugnet werden kann, daß manche der von dieſen Denkern vorgebrachten Beweisgründe in-

nerlichſt unwiderlegt geblieben ſind, und immer nach der einen und der anderen Seite hin einen treffenden Stachel zurücklaſſen werden.

Das Kunſtprodukt, das weſentlich nur um ſeiner ſelbſt willen da iſt, wird zwar in ſeiner letzten Geſammtwirkung, welche auf die ganze Lebensidee zurückgeht, auch den ethiſchen Zweck, oder diejenigen Beſtimmungen des Guten und Böſen, um die es ſich bei allem menſchlichen Sein und Thun handelt, klar und entſcheidend herausſtellen müſſen. Dies iſt zugleich die innere poetiſche Gerechtigkeit des Kunſtwerks, ohne welche es in ſich ſelbſt gar nicht beſtehen kann, und von der es urſprünglich ausgehen und zu der es ſchließlich zurückkommen muß, wenn es ſich überhaupt nur als ein künſtleriſcher Organismus vollenden will.

Was von dem Kunſtwerk im Allgemeinen, gilt insbeſondere auch und nach einem am ſtrengſten feſtzuhaltenden Maaßſtab von dem Drama, deſſen innerſte Natur auf die Verwirklichung der ewigen Gerechtigkeit gebaut iſt, und das darum auch in ſeinen letzten Wirkungen als die höchſte moraliſche Dichtung erſcheinen wird und muß. Dieſe letzte Moral des Drama's, die nicht abgelöſt und abſtract von demſelben genommen werden kann, fällt aber ſo ſehr mit

seiner inneren künstlerischen und poetischen Bestimmung zusammen, daß man zwei verschiedene Seiten der Betrachtung, eine moralische und eine poetische, getrennt keineswegs zulassen kann.

Das Moralische im Drama, welches den allgemeinen Menschheitswerth der darin vorgestellten Handlungen ausdrückt, ist in diesem Kunstwerk nur insofern vorhanden, als es zugleich das Poetische und Künstlerische ist, in dem es wie in seiner individuellen Form eingeschlossen liegen muß. Man kann daher keine schlechterdings moralische Betrachtung des Drama's vornehmen, wenn man nicht zugleich seinen eigensten künstlerischen Organismus zerstören will, wozu Derjenige, welcher sich auf das selbstherrliche und absolut bestehende Gebiet der Kunst begiebt, von Seiten der abstracten Lebensmoral hier durchaus nicht das Recht mitbringen kann. Denn der Kunst muß man sich entweder als einer schöpferischen Macht hingeben, oder man muß von vorn herein alle Berührungen mit ihr vermeiden. —

Bei dem Drama scheint allerdings vorzugsweise nach den ethischen Lebenswirkungen gefragt werden zu können, da es die Poesie der menschlichen Handlung ist, mit der wir es in dieser Kunstform zu thun haben. Aber gerade, weil die Poesie der

Handlung, deren innerſter Urſprung die Freiheit iſt, im Drama zur Erſcheinung kommt, werden nicht lauter reine und ſchlechthin moraliſche Momente und überhaupt keine Muſterformen und gute Exempel in der dramatiſchen Darſtellung gegeben werden können, weil dieſe weder ein Lehrgedicht noch ein Katechismus oder Compendium zu ſein braucht.

Es werden im Gegentheil im Drama eine Menge unmoraliſcher und ſchlechter Handlungen vorgehen müſſen, auf deren Ausführung der Dichter und nach ihm auch der Schauſpieler in der Regel bei weitem mehr Kraft und Nachdruck zu verlegen haben kann, als auf die edelſten Tugendbilder und die ſittenreinſten Momente der Darſtellung. Die von dem künſtleriſchen Standpunkt getrennte Moralbetrachtung wird dann allerdings den Vorwurf ausſprechen können, daß das Verwerfliche und den guten Sitten Gefährliche im Schauſpiel gerade mit der glänzendſten Wirkung hervorgetreten ſei. Aber gerade in dieſen Handlungen, bei deren Darſtellung das ſchaffende Genie aus den tiefſten und räthſelvollſten Gründen der menſchlichen Natur zu ſchöpfen hat, offenbart ſich die ganze Freiheit der dramatiſchen Lebensentwickelung, und der natürliche Verlauf der menſchlichen Handlungen, deſſen getreuer Spiegel das Drama iſt.

Die dramatiſche Darſtellung braucht nur in ihrem höheren, geiſtigen Zuſammenſchluß moraliſch zu ſein, im Einzelnen ſtehen ihr alle Tonarten der Wirklichkeit, alle Abweichungen von dem poſitiven Maaß der Dinge, ſoweit ſie deren zur Hervorbringung ihres Grundgedankens bedarf, frei.

Der berühmte Ausſpruch des Ariſtoteles, den wir hier vorläufig außer dem Zuſammenhange ſeiner dramaturgiſchen Sätze erwähnen wollen: daß die Tragödie die Leidenſchaften reinige, iſt aus der innerſten Natur der dramatiſchen Kunſt hergenommen, und ergreift dieſelbe auf ihrem bedeutungsvollſten Punkt, weshalb ihm mit Recht ein ſo großes und weitverbreitetes Anſehn auf dieſem Gebiet zuerkannt worden iſt.

Der feſtgeſchloſſene Bau des Drama's verlangt es jedoch an ſich ſchon, daß gewiſſermaßen eine Vermittelung gefunden werde zwiſchen der künſtleriſchen Wahrheit, die alle ethiſchen Ausartungen in ſich aufnehmen kann, und der abſoluten Wahrheit, die mit dem ewigen Sittengeſetz zuſammenfallen muß.

Durch eine ſolche Vermittelung werden ſich die feinen Gränzlinien der Darſtellung beſtimmen, hinſichtlich deren es für den ſchaffenden Künſtlergeiſt keine Vorſchriften giebt, und durch die verhütet wird, daß

das Häßliche und Gemeine auch in dem Augenblick, wo es als ein Berechtigtes, Unumgängliches und Herrschendes existirt, nicht mehr Raum erhält, als es nach der ewigen Lebensidee, in der es sich zuletzt doch als ein Nichtseiendes auflösen muß, einnehmen darf.

Ueber diese nothwendige Vermittelung, welche das innerste dramatische Darstellungsgesetz berührt, giebt uns schon Lessing[1] eine durchaus hierher gehörige Andeutung. Er sagt bei Gelegenheit eines Stückes von Cronegk: „Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben, genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Laster derselben erkennen, und doch gegen sich und Andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding,

1 Hamburgische Dramaturgie. Erster Theil. Zweites Stück.

ſo gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armſelige Zuflucht eines ſchalen Kopfes, der ſchimmernde Tiraden für die höchſte Schönheit des Trauerſpieles hält.“—

An einer anderen Stelle der Dramaturgie (I. XXVIII.) ſucht Leſſing die vom ethiſchen Standpunkt aus gemachten Einwände Rouſſeau's gegen die Komödie aufzuheben, die er „Chikanen gegen den Nutzen der Komödie“ nennt, und daher entſtanden, weil Rouſſeau bei ſeiner Anſicht den Unterſchied zwiſchen Lachen und Verlachen nicht gehörig in Erwägung gezogen habe. Leſſing ſagt: die Komödie will durch Lachen beſſern, nicht aber durch Verlachen. Wenn Rouſſeau von Moliere rügt, daß er uns über den Miſanthropen zu lachen mache, und doch ſei der Miſanthrop der ehrliche Mann des Stücks, Moliere beweiſe ſich alſo als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich mache, ſo erwiedert Leſſing dagegen: „Nicht doch; der Miſanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt was er iſt, und das Lachen, welches aus der Situation entſpringt, in die ihn der Dichter ſetzt, benimmt ihm von unſerer Hochachtung nicht das Geringſte. Der Zerſtreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir ſchätzen ſeine übrigen guten Eigen-

ſchaften, wie wir ſie ſchätzen ſollen; ja ohne ſie würden wir nicht einmal über ſeine Zerſtreuung lachen können. Man gebe dieſe Zerſtreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und ſehe, ob ſie noch lächerlich ſein wird? Widrig, ekel, häßlich wird ſie ſein; nicht lächerlich.“

Ueber den moraliſchen Nutzen der Komödie bemerkt Leſſing ſehr treffend, daß dieſelbe, wenn ſie auch keine verzweifelten Krankheiten heilen könne, doch ihr Genüge daran finde, die Geſunden in ihrer Geſundheit zu befeſtigen. Auch dem Freigebigen ſei der Geizige lehrreich, auch dem, der gar nicht ſpielt, der Spieler unterrichtend, die Thorheiten, die ſie nicht haben, haben Andere, mit welchen ſie leben müſſen; es ſei erſprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Colliſion kommen kann; erſprießlich, ſich wider alle Eindrücke des Beiſpiels zu verwahren. Ein Präſervativ ſei auch eine ſchätzbare Arznei, und die ganze Moral habe kein kräftigeres, wirkſameres, als das Lächerliche.

Leſſing macht hier der praktiſch-moraliſchen Bedeutung der dramatiſchen Kunſt faſt mehr Zugeſtändniſſe, als von den Kritikern und Kunſtphiloſophen verlangt werden kann. Es lag aber dieſe Richtung in der eigenthümlichen Bildung ſeiner Zeit gegeben,

Digitized by Google

die in allen Dingen vorzugsweise nach dem sittlichen Werth fragte, und demnach sowohl das Wesen wie den Inhalt der Kunst würdigte und zurechtstellte.

Wie die in ein Moralsystem aufgelöste Religion dadurch ihrer wahren göttlichen Lebendigkeit entkleidet worden, haben die rationalistischen und aufklärerischen Richtungen des achtzehnten Jahrhunderts gezeigt. Lessing erscheint auf diesem Gebiet der moralischen Religion seines Jahrhunderts, die er in ein philosophisches Gedankenleben hinüberzuretten strebt, eben so als eine nothwendige Vermittelungs- und Uebergangsstufe, als er in der Welt der Kunst zwischen der moralischen Tendenz und der rein künstlerischen Darstellung, aus der einen in die andere hinüberleitend und dazu den Weg bereitend, in der Mitte steht.

Als Kritiker hat es Lessing oft noch etwas mühsam mit den Veranstaltungen zu thun, wie diese Gebiete getrennt aber auch wieder ausgeglichen werden könnten. Als selbstschaffender dramatischer Dichter giebt er sich theilweise schon der ganzen Freiheit der künstlerischen Darstellung hin, bildet aber im Nathan das Ethische und das Künstlerische zu einer einheitlichen Form ineinander, wodurch diese Schöpfung der vollendetste Ausdruck der Kunst- und Gesinnungsweise seiner Epoche geworden ist. —

6. Schiller und der sittliche Werth der Schaubühne.

Auch Schiller ging bei den ersten Bewegungen und Zurüstungen seines dramatischen Genius von einer moralischen Betrachtung des Drama's und des Theaters aus, und trug darin, wie jeder ausgezeichnete Geist, den Bildungseinflüssen seiner Jugend und seines Jahrhunderts seinen Tribut ab. In dem Aufsatz: „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784), will er der Bühne ihre nothwendige Stelle im Staatsleben neben der Religion und den Gesetzen begründet wissen, welche letzteren mit der Schaubühne gewissermaßen in einen Bund treten und von derselben eine Verstärkung für ihre eigenen Wirkungen empfangen sollen.

Diese Abhandlung ist noch zum Theil mit der jugendlichen Großsprecherei des Gefühls geschrieben, die am liebsten in tönenden Schlagsätzen sich ergeht, und von denen auch der einer ist: daß die Gerichtsbarkeit der Bühne da anfange, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endige. „Wenn die Gerechtigkeit — heißt es — für Gold erblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht

den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl.“ —

Schiller bewegte sich in diesem Aufsatze noch vornehmlich in den durch den Kunsttheoretiker J. G. Sulzer[1] geschaffenen moralischen Geleisen der dramatischen Dichtung, auf dessen allgemeine Bestimmung der Schaubühne er sich auch im Eingang beruft: wonach diese aus dem unwiderstehlichen Hang nach dem Neuen und Außerordentlichen im Menschen und aus dem Verlangen, sich in einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, ihre Entstehung hergenommen habe. Doch hatte auch Sulzer, obgleich er die wesentliche Wirkung des Drama's in die Moral verlegt, schon den künstlerischen Anforderungen möglichst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen gesucht, das Künstlerische aber nicht anders als auf die äußere Form bezüglich verstanden.

Schiller sucht in jener Jugend-Abhandlung die Moral des Drama's freilich bereits auf einen umfassendern Welt-Standpunkt zu erheben. Aber obwohl er der Bühne eine Aufgabe für das Leben und Glück der Gesellschaft zuertheilt, ihr zuerst unter allen deutschen Dichtern eine Verbindung mit dem

[1] Allgemeine Theorie der schönen Künste (1773).

Geist der Nation zuerkennt, und sie den gemeinschaftlichen Kanal nennt, „in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterströme, und von da aus in mildern Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreite“: so entfaltet er doch hier noch keineswegs die tiefe und universelle Einsicht in Natur und Form der dramatischen Kunst, welche er in seinen spätern, auf der Grundlage der Kantischen Philosophie hervorgegangenen Abhandlungen, namentlich in der „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792) ausgesprochen hat.

In dieser letzteren Abhandlung sieht er zunächst den bloß moralischen Zweck als beeinträchtigend für die Freiheit und das wahre Wesen der darstellenden Kunst an. Die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, habe in der **Kunst größtentheils nur Mittelmäßiges erzeugt, und auch in der Theorie vielfachen Schaden angerichtet. Schiller möchte dagegen eine höhere Theorie des Vergnügens aufstellen und vorzugsweise auf diese im umfassendsten Sinne das Wesen der Kunstproduction begründen.**

In einer bündigen Theorie des Vergnügens und in einer mit ihr sich verbindenden vollständigen Phi-

Digitized by Google

losophie der Kunst glaubt Schiller die Widersprüche zwischen der moralischen und künstlerischen Seite der Production einzig und allein lösen zu können. Das „freie Vergnügen", welches er jetzt als den Hauptbeweggrund der darstellenden Kunst annehmen will, wird aber auch wieder durchaus auf moralischen Bedingungen beruhen müssen, indem es erfordert, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sei.

Der Angelpunkt dieser Schillerschen Aesthetik ist dann der, daß die höchste künstlerische Wirkung auch den sittlichen Zweck in sich schließen und befriedigen werde, daß aber die höchste künstlerische Wirkung nur durch die vollste Freiheit der Darstellung entstehen könne. Um von hier aus zur Erklärung der Wirkungen der Tragödie überzugehen, bedient sich Schiller der freilich sehr formalen Theorie der Zweckmäßigkeit, wie dieselbe in Kant's Gedankensystem zum Hauptkriterium auf dem Gebiet des Schönen geworden war. Das Rührende und Erhabene — sagt Schiller — kommen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen, daß sie uns also, (da Lust aus Zweckmäßigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegentheil entspringt) eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt. Das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur

erlangen wir nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe, und so müsse das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet sein. Diejenige Dichtungsart also, welche uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewähre, müsse sich eben deswegen der gemischten Empfindungen bedienen, um uns durch den Schmerz zu ergötzen. Dies thue vorzugsweise die Tragödie, und ihr Gebiet umfasse alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird. Das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit liege aber immer der tragischen Rührung und unsrer Lust an dem Leiden zum Grunde.[1] —

7. Goethe.

Es ist bemerkenswerth, daß auch Goethe in der letzten Zeit seines Lebens der Plato-Rousseau'schen Ansicht vom Drama und Theater nicht entgangen ist, und daß sie sich selbstständig, und ohne Rücksicht auf jene beiden großen Vorgänger, bei diesem Dichter

[1] Schillers Werke. Taschenausgabe. 17. Bd. S. 204. 306. 309. 312.

hervorgedrängt hat, und zwar bei ihm ebenfalls im Zusammenhange mit jenen Ideen einer neuen socialen Lebensentwickelung, von denen auch Goethe, vielleicht zum Theil wider seinen Willen, und zwar zu einer Zeit, wo sonst noch nicht recht die Rede davon war, überrascht wurde.

Diese Richtung hat er bekanntlich in den seltsam gestalteten Wanderjahren Wilhelm Meister's niedergelegt, und in demselben Buche spricht er auch ein merkwürdiges Verdammungs- und Verbannungs-Urtheil gegen das Theater wie auch gegen die dramatische Kunst selbst aus. Nachdem Goethe in den Lehrjahren Wilhelm Meister's das Theater als ein eigenthümliches Culturelement zur höheren und freieren Bildung der Persönlichkeit, ja als eine vermittelnde Kraft zur Emancipation des deutschen Lebens, behandelt und verherrlicht hatte, nachdem er darauf selbst einen guten Theil seines schöpferischen Geistes und seiner Zeit dem Drama wie den Beschäftigungen und Einrichtungen des Theaterwesens zugewendet, scheint, wenn man jenen Stellen in den Wanderjahren (1821. I. 322 flgd.) trauen darf, als Resultat aller dieser dramatischen und theatralischen Bestrebungen nur die Verwerfung der Bühne übrig geblieben zu sein. In jener geheimnißvollen Erzie-

hungsprovinz nämlich, in der ein neues Gesellschafts-leben keimen soll, und das uns bald an den platonischen Staat, bald an Rousseau's Naturzustand, bald an ein Fourier'sches Phalanstère erinnert, findet sich kein Theater und keine Anstalt zur Förderung der dramatischen Poesie. Die Vorsteher dieser Provinz äußern sich darüber folgendermaßen:

„Verhehlen dürfen wir nicht, daß in unserer ganzen Provinz keine Anstalt für dramatische Poesie anzutreffen sei, denn das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraus, dergleichen sich bei uns nicht findet, denn solches Gelichter wird, wenn es nicht selbst sich freiwillig entfernt, über die Gränze gebracht. Seid jedoch gewiß, daß bei unserer allgemein wirkenden Anstalt auch ein so wichtiger Punkt wohl überlegt worden; keine Region aber wollte sich finden, überall trat ein bedeutendes Bedenken ein. Wer unter unseren Zöglingen sollte sich leicht entschließen, mit erlogener Heiterkeit, oder geheucheltem Schmerz, ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in der Masse zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen. Solche Gaukeleien fanden wir durchaus gefährlich, und konnten sie mit unserm ernsten Zweck nicht vereinen. — Da es aber unser höchster und

heiligſter Grundſatz iſt, keine Anlage, kein Talent zu mißleiten, ſo dürfen wir uns nicht verbergen, daß unter ſo großer Anzahl ſich eine mimiſche Naturgabe auch wohl entſchieden hervorthue; dieſe zeigt ſich aber in unwiderſtehlicher Luſt des Nachäffens fremder Charactere, Geſtalten, Bewegung, Sprache. Dieß fördern wir zwar nicht, beobachten aber den Zögling genau, und bleibt er ſeiner Natur durchaus getreu, ſo haben wir uns mit großen Theatern aller Nationen in Verbindung geſetzt, und ſenden einen bewährt Fähigen ſogleich dorthin, damit er, wie die Ente auf dem Teiche, ſo auf den Brettern ſeinem künftigen Lebensgewackel und Geſchnatter eiligſt entgegen geleitet werde."

Wie ſich Goethe ſelbſt in ſeiner Perſon zu dieſen Anſichten verhalten, kann man etwa aus dem zweifelhaften Stoßſeufzer, welchen er als „Redacteur" der wunderlichen Blätter eingefügt hat, entnehmen, und woraus hervorzugehen ſcheint, daß auch der große Dichter vom Drama und Theater immerhin einen brennenden Stachel, halb Reue und Schmerz, halb unbefriedigten Drang, in ſeinem Fleiſch zurückbehalten. Je bedeutender der Einfluß Goethe's auch auf die Bildung großer deutſcher Schauſpieler und überhaupt auf eine zeitweiſe Erhebung des deutſchen Theater-

lebens gewesen, desto schwerer muß zuletzt sein schwankendes und müdes Verhalten zu diesen Bestrebungen in die Wagschaale fallen.

In einem kleinen Aufsatz, der sich unter seinen nachgelassenen Schriften findet,[1] nennt er das Theater „eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt", wie es in dem modernen bürgerlichen Leben darin stehe, „wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und sofort der Mensch in sehr enge Gränzen eingeschränkt ist". Als die drei Hauptgegner des Theaters, welche es immer einzuschränken suchen, führt er an: „die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack."

Goethe gedenkt dabei des bekannten Hamburger Theaterstreits, der durch die Erklärung des hamburgischen Pastors Göze, daß es den Pflichten eines Geistlichen widerstreite, das Theater zu besuchen, veranlaßt worden war, und von dem wir noch bei der Darstellung der späteren deutschen Theatergeschichte zu sprechen haben werden. Dieser Streit, bemerkt hier Goethe, habe leider die Freunde der Bühne genöthigt, diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur

[1] Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. (Stuttgart 1833.) Bd. 49. S. 168. flgd.

gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie hätten nun behauptet, das Theater könne auch lehren und bessern, und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nutzen.

Sodann hätten auf eine fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters besonders drei Schauspieler hingewirkt, welche als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten, und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Goethe meint hier Eckhof, Schröder und Iffland, denen darin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zu Hülfe gekommen sei, welche eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerth durchaus im Herzen und im Auge gehabt.

---

8. Abwehr der christlichen Kirche gegen Drama und Theater.

Der in der christlichen Weltansicht zuerst sich hervordrängende Widerspruch gegen den freien und un-

befangenen Genuß des menſchlichen Daſeins, wie überhaupt gegen das Princip: an dem dieſſeitigen Leben als an einer berechtigten Gegenwart feſtzuhalten, hatte hier ſchon urſprünglich eine Abneigung und Gegenwirkung gegen Drama und Theater hervorgebracht, als gegen diejenige Kunſtſphäre, in welcher am meiſten die gegenwärtige und dieſſeitige Bedeutung des Lebens zur Geltung kommen muß, und in der darum auch der ganze ſinnliche Reiz, mit dem die Menſchenwelt geſchmückt iſt, zur Erſcheinung und Mitwirkung gelangt.

In dieſer Beziehung wird es bemerkenswerth und auch für das innere Weſen der dramatiſchen Kunſt charakteriſtiſch, wie die erſten Vertreter und Lehrer der chriſtlichen Kirche ihren Eifer nach dieſer Seite hin eingekleidet und für denſelben die mannigfachſten Gründe und Wendungen ausgefunden haben. Die Ausſprüche der Kirchenväter gegen das Theater, von denen man häufig ergötzliche Blumenleſen veranſtaltet hat, wie auch die Verordnungen, durch welche die Geſetzgebung die chriſtliche Geſellſchaft gegen die Einwirkungen dieſer Kunſt zu ſchützen ſuchte, bilden eine bunte Muſterkarte von Beweisgründen gegen dieſe Kunſt, die ihre univerſale Lebensbedeutung ſchon dadurch zu bewähren ſcheint, daß ſie zu allen Zeiten

und unter allen Verhältnissen diese heftigen Angriffe erlitten.

Bei den Kirchenvätern war es zum Theil auch die von ihnen gefürchtete Concurrenz der prächtigen und sinnverlockenden Schauspiele der Heiden mit den neuen christlichen Kirchenformen, wodurch sie zu ihren verwerfenden Aussprüchen gegen Drama und Theater überhaupt veranlaßt wurden. Größtentheils gingen sie jedoch in ihrer Polemik auf die allgemein menschlichen Wirkungen der dramatischen Darstellung zurück. So machte schon Clemens von Alexandrien in seinem Pädagogus (III. 11. p. 297. ed. Potter) die Bemerkung, daß Volksempörungen häufig im Theater ihren Ursprung nehmen, was freilich noch in der neuesten Zeitgeschichte durch die Aufführung der Auber'schen Oper: die Stumme von Portici, die den Vorabend der belgischen Revolution bezeichnete, bestätigt worden ist.

Als der bedeutendste Gegner der Schauspiele aber muß uns der Kirchenvater Tertullian erscheinen, der mit einer oft großartigen und donnernden Beredtsamkeit dagegen auftritt, und durch dessen Schrift de spectaculis[1] wir zugleich einen lehrreichen Ein-

1 Tertullian. Opera ed. Semler. Tom. IV. c. 10. 16. 18. 19.

blick in die Theaterverhältniſſe des dritten chriſtlichen Jahrhunderts erhalten. Tertullian findet in den theatraliſchen Freuden die Quelle aller Sünden und Leidenſchaften, er nennt die Theater Häuſer der Venus und des Bacchus, und verbietet ſeinen Chriſten, aus der Kirche Gottes in die Kirche des Teufels zu gehen. Für ihn giebt es nur ein Schauſpiel: Das Schauſpiel der Wiederkehr Chriſti und des Gerichts, welches er am Schluß ſeiner Schrift in glühenden Farben ſchildert. Dann, ruft er mit nicht zurückzuhaltender Freude aus, werden viele Könige und Philoſophen in den Flammen ſchmachten, die Poeten aber nicht vor des Rhadamanthus und Minos, ſondern vor Chriſti Richterſtuhl beben, und die Schauſpieler werden ihre eigene Tragödie haben, in der ſie nun noch lauter ſchreien werden, als bisher in den erdichteten.[1]

Unter den unſittlichen Wirkungen, welche durch das Theater entſtehen, hebt Tertullian auch merkwürdiger Weiſe die Luſt an der Grauſamkeit hervor, was ſich auf gewiſſe zu ſeiner Zeit übliche Theatervorgänge bezieht, die man freilich heutzutage, ungeachtet der äußerſten materiellen Täuſchungsmittel, die

[1] Stäudlin, Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels. S. 135 flgd.

man auf unſerer Scene anwendet, vollkommen unbegreiflich findet. Man ſcheint nämlich die theatraliſche Wahrheitsliebe damals ſo weit getrieben zu haben, daß die Schauſpieler, welche auf der Bühne einen tragiſchen Tod zu erleiden hatten, wirklich dabei ihr Leben vor den Augen der Zuſchauer laſſen mußten.

So wurde, wie Tertullian ſelbſt erzählt (ad nationes I. 10.), in einer Tragödie vom Herkules der Schauſpieler, welcher den Herkules darzuſtellen hatte, zur lebendigeren und getreulicheren Veranſchaulichung des berühmten Flammentodes auf dem Oeta, in der That leibhaftig auf der Bühne verbrannt. Man hatte freilich zu dieſer Rolle einen zum Tode verurtheilten Verbrecher auserkoren, und dadurch eine ſehr raffinirte Gelegenheit gefunden, um mit der dramatiſchen Kunſt das Schauſpiel einer Hinrichtung zu verbinden. Ein anderer Schauſpieler, der den Dädalus darzuſtellen hatte, wird in der Scene, wo Dädalus dem Minotaurus im Labyrinth vorgeworfen wird, von einem Lucaniſchen Eber zerriſſen, welchen man als Minotaurus agiren und auf ihn losgehen ließ.[1]

Die mimiſch lebendigen Kraftausdrücke, mit denen der Kirchenvater Chryſoſtomos (im fünften Jahr-

[1] Vgl. Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältniß. Hiſtoriſch dargeſtellt von Dr. Heinrich Alt. (Berlin 1846.) S. 211 flgd.

hundert) die dramatiſchen und theatraliſchen Künſte zu charakteriſiren ſuchte, ſind oft angeführt worden. Er nannte die Theater „Gebäude des Teufels, Schauplätze der Unſittlichkeit, Lehrſäle der Schwelgerei, Gymnaſien der Ausſchweifung, Katheder der Peſt, Babyloniſche Oefen, wo unzüchtige Mienen, ſchmutzige Worte, weibiſche, gleichſam zerbrochene Glieder die Brennmaterialien ſind.“[1]

Chryſoſtomos kannte das Theater ſeiner Zeit ſehr genau aus ſeinem Aufenthalt in mehreren großen Hauptſtädten, wo er bedeutende geiſtliche Aemter verwaltete, und ſich in ſeinen Predigten um ſo mehr zur Bekämpfung der Theaterſpiele veranlaßt fand, als jetzt auch bereits Chriſten als Schauſpieler aufgetreten waren, und überhaupt bei der chriſtlichen Bevölkerung die Leidenſchaft für das Theater und der Sinn für dramatiſche Darſtellungen tief eindringen wollte. Auch ſcheint namentlich zu Antiochien die Kunſt der Schauſpielerinnen und Tänzerinnen ſchon ſo weit vorgeſchritten geweſen zu ſein, daß ſie in gänzlich durchſichtigen Florkleidern faſt nackt auf die Bühne kamen, und man in manchen Stücken badende Mäd-

[1] Chrysostom. Homil. in Math., in martyr. Barlaam u. a. wie auch in der beſonderen Theater-Strafpredigt, welche er den Einwohnern von Conſtantinopel hielt. Homil. contra ludos et theatrum.

chen in einem Teich erblickte, was vornehmlich in einem sehr berüchtigten Spiel unter dem Titel: Majuma, das vielfachen Theaterverboten unterlag, aber immer wieder mit Begierde hervorgesucht wurde, der Fall war.[1]

Wenn man auf diese ungeheuern Ausschweifungen des damaligen Bühnenwesens zurückblickt, denen sich selbst unsere moderne und zum Theil legitim gewordene Balletkunst nur einigermaßen und schüchtern wieder annähern konnte, so begreift man freilich, wie es die an ein jenseitiges Leben appellirende christliche Kirche mit solchem Feuereifer zu einer Lebensfrage erheben konnte, daß die zu ihr gehörigen Gläubigen sich des Theaterbesuchs enthielten.

Auch der hochbegabte und feinorganisirte Augustinus richtet die heftigsten Angriffe gegen das Theater[2], indem er zugleich bekennt, daß er als Jüngling ein leidenschaftlicher Besucher desselben gewesen, sich dort durch unnütze Rührungen habe erschüttern lassen und dabei sich selbst, Gott und die ewige Liebe verloren und vergessen habe. Merkwürdig ist der von ihm gebrauchte Beweisgrund gegen das Theater, daß

[1] Vgl. Theater und Kirche von Dr. Heinrich Alt. S. 316.

[2] In seinen Büchern de civitate dei I. 33, de vera religione c. 22 und in seinen Confessiones I. 13. III. 1.

es nämlich durch Dichtung und Nachahmung den Geist von der Wirlichkeit und Wahrheit ableite.[1]

Wenn aber das antike Theater seinerseits in seinen eigenen scenischen Darstellungen die Herausforderung zum Kampfe gegen das Christenthum aufnahm, so ist es bemerkenswerth genug, daß bei einer solchen zur Verhöhnung der christlichen Religion veranstalteten Spottdarstellung die Schauspieler ihren später auch kirchlich anerkannten Schutzpatron erhielten, und zwar in einem gewissen Genesius, einem damals sehr berühmten Histrionen, der bei einer solchen antichristlichen Theatervorstellung in burlesker Weise die christliche Taufe zum höchsten Ergötzen der Zuschauer empfangen mußte. Genesius selbst aber ward von diesem Act so ergriffen, daß er sofort dem Schauspielerberufe entsagte, sich in der That taufen ließ, und nachher den Märtyrertod in der Diocletianischen Christenverfolgung starb. Er ward später als der heilige **Schutzpatron der Schauspieler verehrt, und sein Gedächtnißtag am 25. August gefeiert.**

Es war immer schon bedenklich, daß die Kirche mit solcher Großmuth darauf einging, dem Schauspielerstande ein besonderes Schutzpatronat zuzugestehen, was vielleicht darauf hindeutete, daß auch sie, die

[1] De vera religione Dei. c. 22.

Kirche, bald auf das Gebiet des Theaters selbst hinübertreten oder wenigstens lernen würde, dem antiken Theater alle seine Vortheile abzugewinnen.

Um aber Alles, was an Seelenheil etwa im Theater verbraucht werden könnte, ausschließlich der Kirche vorzubehalten, wurden auch durch die vielfachen Verordnungen und Beschlüsse der Concilien, Synoden und christlichen Kaiser gegen das Theater die lebhaftesten und dauerndsten Anstrengungen gemacht. Die Kirche suchte darin ihre feindliche Stellung gegen diese Kunst zu einer gesetzlichen zu machen, und hatte dazu um so wirksamere und das ganze öffentliche Leben meisternde Mittel in der Hand, als sie für die Folgeleistung ihrer Gebote zugleich die ewige Seligkeit als Preis ausschreiben konnte.

So werden in den Concil-Verordnungen von Elvira (305) und Arles (314) die Schauspieler, so lange sie dies Gewerbe treiben, von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen, und müssen auch, wenn sie **Christen werden wollen, vorher ihren Stand feierlich abgeschworen haben. Die apostolischen Constitutionen (I. 2. 65. VIII. 32.) richten sich aber in ihrer Verdammung aller darstellenden Kunst nicht blos gegen die ausübenden Spieler, Tänzer, Flötenbläser,**

Gaukler u. s. w. sondern auch gegen Diejenigen, welche der Theaterwuth (θεατρομανία) ergeben sind.

Etwas glimpflicher fielen die Verordnungen der christlichen Kaiser gegen die dramatische Kunst in ihren Gesetzbüchern aus, unter denen besonders der Theodosianische Coder (438) und der Justinianische Coder (529) die Gesetze verschiedener Zeiten und Motive gegen die scenischen Spiele zusammenfassen. Eine gesetzliche Beschränkung der Theater-Darstellungen fand nur insofern Statt, daß sie auf gewisse Zeiten und Orte, z. B. nur vor dem Mittagsessen, verlegt werden mußten, niemals aber an einem Sonntag oder christlichen Festtag gegeben werden durften, an welchen Tagen selbst Juden und Heiden jede Theaterbelustigung streng verboten war. Dagegen blieb gegen die Schauspieler und Schauspielerinnen in den kaiserlichen Gesetzen die alte Verachtung ausgesprochen, mit der ihr Stand von jeher belastet gewesen. Im Theodosianischen Coder hießen sie vorzugsweise die „unehrlichen Personen" (inhonestae), und hatten auf gleicher Stufe mit den Kupplern, Kupplerinnen und öffentlichen Dirnen die Schmach der Infamie zu tragen. Nur Theodora, die Gemahlin des Kaisers Justinian I., die früher selbst Schauspielerin gewesen, wußte ihren Gemahl zu milderen Bestim-

mungen, namentlich in Bezug auf die Schauſpielerinnen, zu veranlaſſen. —

Der Streit zwiſchen Theater und Kirche blieb auch die folgenden Jahrhunderte hindurch bis in die neuere Zeit ein Lieblingsgefecht der verſchiedenen religiöſen Parteien, und wurde von Jeſuiten, Janſeniſten, Puritanern bis zu den neumodiſchen Pietiſten und Ascetikern herab auf ihren eigenthümlichen Standpunkten mit mehr oder weniger Fanatismus und Eindringlichkeit geführt.

Da es aber immer nur die alten Sätze ſind, um welche die Controverſe ſich dreht, und da ſie nur den enggeiſtig aufgefaßten und dem Gericht der Zeiten anheimgefallenen Dualismus zwiſchen der idealen und materiellen Welt zur Vorausſetzung haben, ſo dürfte es nur noch ein unerhebliches und auf alte Büchertitel zurückgehendes Intereſſe haben, wenn wir die Annalen dieſes Streits hier nochmals durchblättern wollten.

Wir haben uns jetzt zur Beſtimmung der künſtleriſchen Natur des Drama's, als eines in ſeinem eigenen Rechte lebenden Organismus des menſchlichen Geiſtes, hinzuwenden.

Erſter Abſchnitt.

Begriff und Form des Drama's.

1. Die dramatiſche Lebensbewegung.

Die ſittlichen Bedenken gegen die Natur und Wirkung des Drama's, welche auf einzelnen Standpunkten der Religion und des Gefühls erhoben worden, müſſen immer in dem wahrhaften und richtigen Verhältniß zur Idee der Kunſt ſelbſt ihre Erledigung und Auflöſung finden. Die ächt künſtleriſche Beſtimmung und Geſtaltung des Drama's, durch welche es ſich zugleich als den höchſten ſittlichen Organismus auszuweiſen haben wird, trägt auch die Rechtfertigung aller ſeiner Wirkungen auf Geiſt, Gemüth, Bildung und öffentliche Zuſtände ſeines Zeitalters in ſich.

Um uns auf die innerſten Gründe ſtützen zu können, aus denen das Drama ſein eigenthümlich beſtimmtes Leben und die ganze Kraft ſeiner Formen empfängt, haben wir zuerſt die allgemeine geiſtige Lebensbewegung, die wir überhaupt und vorzugsweiſe als eine dramatiſche erkennen müſſen, zu betrach-

ten. Dies ist diejenige Lebensbewegung, die als ein unmittelbares Handeln auf dem Boden der Gegenwart und unter den Bedingungen derselben hervortritt, und sich in einem Vorgang vollbringt, der in allen seinen äußeren und inneren Momenten vom Beginn der Verwickelung bis zu deren Lösung als ein wirklich geschehender vor uns offenbar und auseinander gelegt wird. Denn alles Handeln des Menschen ist und wird sofort auch eine Verwickelung, ein Conflict, entweder mit sich selbst und seinen sinnlichen und sittlichen Beweggründen, oder mit den ihm gegenüberstehenden thatsächlichen und gegebenen Verhältnissen, mit denen er sich durch sein handelndes Auftreten eben so sehr zu überwerfen als auszugleichen hat. Und dies ist der dramatische Charakter des menschlichen Lebens, daß es sich in eine gegeneinanderstoßende Zweiheit der Entwickelung zerlegen und darin auch wieder zusammenfassen muß. Diese handelnd gewordene Zweiheit der menschlichen Natur, worin sie zwischen einer zeitlichen Bedingung der Existenz und ihrer ewigen idealen Bestimmung hin und her bewegt wird, ist eben das Lebensdrama, und das Handeln unter diesem Widerspruch ist der ächt dramatische Prozeß, der in dem Durcheinanderwirken der beiden entscheidenden Lebensmächte, der

realen und der idealen, die ihm eigenſt angehörige Verwickelung, Kataſtrophe und Auflöſung findet.

Die dramatiſche Lebensbewegung iſt darum eine ſo entſcheidungsvolle und gewiſſermaßen univerſale, weil es ſich in ihr um die ganze Exiſtenz oder um eine weſentliche Abſchließung, Feſtſtellung und Wendung derſelben handelt, und darum in den zeitlichen Veränderungen, denen das Individuum darin unterworfen wird, zugleich die ewigen Grundbeſtimmungen ſeines Daſeins in Frage gekommen ſind. So gewinnt auch die Kunſt, welche ſich vorzugsweiſe die Abbildung dieſes Lebenskampfes zur Aufgabe geſtellt, die Kunſt des Drama's, dieſen Charakter einer univerſalen, das menſchliche Daſein gewiſſermaßen urbildlich behandelnden Schöpfung. Dieſe Kunſtform iſt daher immer als die reifſte und ſchönſte Blüthe der menſchlichen Darſtellungskraft erſchienen, und lockt den künſtleriſch ſchaffenden Geiſt, darin auf die Höhen der ächten Lebenswirklichkeit hinauszutreten, ſowie ſie den Zuſchauer gemahnt, als ob ſein eigner innerſter Lebenspunkt darin getroffen ſei und die Räthſel und Kämpfe ſeines eigenen Daſeins hier entſcheidend durchgefochten und geſchlichtet werden ſollten.

Dieſe univerſale Natur des Drama's, welche am Ende aller Verwickelungen und Entſcheidungen in

die allgemeine ewige Idee des Lebens sich hineinbildet, und darin Alles zuletzt nach der göttlichen Wahrheit und Wesenheit zurechtformt, giebt ihm zugleich die Bedeutung eines wahrhaften Trägers des geschichtlichen Menschengeistes, der das innere Grundwesen der dramatischen Dichtung überall durchdringt. Denn die Lebensdarstellung, wie sie das Drama aufnimmt, verliert auf dem, Welt und Zeit durcheinanderstürzenden Boden desselben sofort ihren Privatcharakter, und behandelt im Individuum die Geschichte seines ganzen Volkes und im Einzelschicksal das Schicksal der ganzen Gesellschaft. Der Geschichtsgeist der Menschheit, welcher das eigentlich dramatische und productive Element der Schöpfung ist, füllt das Drama in seinen tiefsten Gründen an, und durchzieht es selbst da mit seiner substantiellen Kraft, wo es nicht in bestimmter Fassung historische Charaktere und Thatsachen aufgenommen hat. Es ist das ewige Schaffen in allen Personen und Zuständen, welches dem Drama seine hohe und erschütternde Lebendigkeit giebt, und wodurch es zu einer Kunstform wird, in der es keinen einzelnen und abgetrennt für sich bestehenden Lebensmoment giebt, sondern in der Alles im Großen zusammenhängt und ein Spiegelbild der ewigen Gesetze des Daseins hingestellt wird. Niemand hat dies

in kurzen ſchlagenden Worten treffender ausgedrückt, als Shakſpeare's Hamlet, der (Akt 3, Scene 1) ſagt: „Der Zweck des Schauſpiels war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen!“ —

Indem das Drama alſo in ſeiner allgemeinen Beſtimmung und in ſeinem innerlichſten Begriff dieſe Poeſie der menſchlichen Handlung, und damit zugleich das in Handlung getretene Gewiſſen der Nation iſt, ſtellt es uns den Menſchen weſentlich in ſeiner ſelbſtſchöpferiſchen Freiheit und auf demjenigen entſcheidenden Punkt dar, wo es in ſeine Hand gegeben iſt, ſich ſein Leben entweder zu geſtalten oder zu verderben, und im Kampf des Willens gegen eine innere oder äußere Nothwendigkeit ſich zum Meiſter ſeines Geſchicks zu machen. Der Menſch erſcheint alſo im Drama vorzugsweiſe als frei, weil es ihm darin gegeben wird über ſich ſelbſt und ſein Schickſal durch That und Handlung, welches die weſentlichſten Vollbringungen der freien Perſönlichkeit ſind, zu beſtimmen.

Die der Freiheit des menſchlichen Willens gegenüberſtehende feſte und ewige Weltordnung erſcheint in dem dramatiſchen Lebenskampf wohl als das Be-

schränkende, Zurückweisende und Vernichtende, aber sie dient doch eigentlich nur dazu, um die auf sich selbst gewiesene Kraft des freien dramatischen Menschen zu realisiren. Denn der dramatische Kampf besteht eben darin, daß der handelnde Held ihr widerstreitet oder sie nach sich und seiner individuellen Eigenmacht zu modeln strebt. Es liegen hier zwei Rechte miteinander im Conflict, das Recht der individuellen Menschennatur, die sich auf sich selbst stützen zu können glaubt, und das Recht der objectiven Nothwendigkeit, welche sich als die sittliche Weltordnung selbst behauptet und in ihrer unerschütterlichen Macht fast der Undurchbrochenheit eines Natur-Elements gleicht.

Aber wenn das Individuum mit seinem Trotz und seinem Muth an diesen Schranken sich zerschellt, so erringt es mit diesem Untergang nur den Kampfpreis seiner eigensten Freiheit, und durch ihn, durch sein Erliegen und durch die darüber hinausreichende Gerechtigkeit und Versöhnung, der er anheimfällt, erfüllt sich eigentlich erst die Idee dieser sittlichen Weltordnung als eine wirkliche und wahrhaft bestehende.

Man kann daher sagen, daß der dramatische Mensch auf jenem entscheidungsvollen Moment, dem

Gipfel des Drama's, die ſittliche Weltordnung im wahrhafteſten Sinne erſt aus ſich hervorbringt und ſie als eine reale ſetzt, weil ſie ſonſt, wenn der Menſch ſich nicht mit der Freiheit ſeiner Perſon an ihr bethätigt, nur eine abſtracte oder bloß conventionelle Macht ſein würde. Als eine ſolche halb in blinde Naturkraft, halb in dunkles Göttergeheimniß gehüllte Convention wirkte die Schickſalsidee der antiken Tragödie, die dadurch allerdings den Begriff des Dramatiſchen in enge Gränzen einſchloß, obwohl ſie innerhalb dieſer, der freien dramatiſchen Handlung geſteckten Gränzen die großartigſten Lebensgebilde voll ſittlicher und poetiſcher Hoheit ausführte.

Aber die zwingende Gewalt der antiken Schickſals-Convention, welche die dramatiſche Natur des Helden nur im Thun des von den Göttern unweigerlich Verhängten frei ließ, entſprach den allgemeinen Lebensbewegungen der alten Welt, auf deren Gipfel auch hier das Drama erſcheint. Die moderne Welt ergänzt aber auch das Drama durch dieſelbe Bewegung, durch welche ſich das Leben überhaupt in Hinzufügung einer ganzen Seite ergänzt hat, nämlich durch die ihr eigenes Schickſal bauende und beſtimmende Subjectivität. —

2. Dramatisch, episch, lyrisch.

Das Drama ist uns schon auf seiner allgemeinsten menschlichen Grundlage vorzugsweise als die Dichtung der Gegenwart erschienen, und behauptet diesen Charakter auch in seiner Ausgestaltung als Kunstform zum wesentlichen Unterschiede von den übrigen poetischen Gattungen und Formen.

Die Urform aller künstlerischen Darstellung sehen wir im Epos, in diesen ersten durch den begeisterten und erleuchteten Mund der Volkssänger überlieferten Erzählungen, welche die ursprünglichen Zustände der Menschengeschlechter, die vorgeschichtlichen Bewegungen der Stämme, die Schicksale der großen Heroen-Familien, die in diesem ersten Helldunkel zwischen Mythus und Geschichte hervorstrahlen, wie auch die leichteren Spielbildungen, mit denen die Sage die Eingangspforten der Menschheit umschwebt, behandeln.

Die epische Dichtung entspringt aus dem tiefwurzelnden Bedürfniß des Menschen, seine Vergangenheit als eine große, heilige und schöne festzuhalten, und so wird die Poesie zuerst diese Form der Tradition, welche behaglich und sinnig Moment an Moment reiht, und darin das Bild einer in sich selbst

ruhenden harmoniſchen Lebensentwickelung oder eines um die Gründung ſeiner erſten Formen ringenden Volkszuſtandes aufſtellt. Die epiſche Darſtellung hat damit auch als Kunſtform dieſe Richtung auf die Vergangenheit erhalten, und hierdurch ihre Weiſe die Begebenheiten zu faſſen und in Verbindung zu bringen, ihre Tonart und alle ihre Ausdrucksmittel vorzugsweiſe bedingt. Indem ſie Alles, was ſie behandelt, als etwas Vergangenes vorſtellt, geſtaltet ſie ihren Stoff in dieſer ruhigen, ſtufenweiſe fortſchreitenden und in einem allmähligen Nacheinander heraustretenden Auseinanderlegung aller ſeiner Lebenspunkte.

Die epiſche Darſtellung beſtimmt ſich daher auch als Erzählung vorzugsweiſe für Hörer und Leſer, die ſich zu der Dichtung in einer behaglichen und inſofern mehr paſſiven Ruheſtellung verhalten, als ſie nicht zu Zeugen der dargeſtellten Begebenheit gemacht werden, wie das Drama ſie in ſeinen Zuſchauern verlangt, ſondern ſie den Eindruck und das Intereſſe an Begebenheit und Form lediglich nach Innen und in der Stille zu verarbeiten haben.

Anders hat ſich das Drama eben deshalb, weil es ſeinen Inhalt als einen vollkommen gegenwärtigen und in demſelben Moment ſeiner Darſtellung

Digitized by Google

auch wirklich geſchehenden vorüberführt, ſowohl in ſeiner eigenen Organiſation wie im Verhältniß zu Denen, welche es zu ſeinem Spiel einladet, zu ſtellen. Denn es muß bei dem Drama immer als etwas Weſentliches angenommen werden, daß es auch zur Ausführung für ein ihm unmittelbar beiwohnendes Zuſchauerperſonal gelangt, weil ihm das eigentliche Recht ſeiner Exiſtenz und die ſchlagendſte Kraft derſelben genommen wird, wenn es bloß in geiſtiger Einſamkeit verbleibt, in der das Epos und auch die Lyrik ſchon vollkommen ihre Bedeutung erfüllen und von Grund aus genoſſen werden können. Dem nicht zur ſceniſchen Ausführung kommenden Drama geht es aber wie dem nicht dem Licht aufgeſtellten Gemälde, welches unter alten Geräthſchaften verborgen und gefangen gehalten wird. Seine Farben verbleichen und erlöſchen unter dieſem Druck, indem die Trauer über das ihm geſtohlene Recht ſeiner Exiſtenz mit der Seele auch die Formen zu verzehren ſcheint.

Das Drama muß aber geſchaut, miterlebt und von der ganzen Welt bezeugt werden, weil es den großen Lebensprozeß, der ſeine Aufgabe iſt, nicht anders als in der freien Oeffentlichkeit verhandeln kann. Oeffentlichkeit, Licht, Zeugen, der unmittelbar erfolgende Richterſpruch des Volks, worin die in der

dramatiſchen Handlung ſelbſt waltende ewige Gerechtigkeit ihren ſofortigen lauten Wiederhall findet, muß das Drama zu ſeiner Vollbringung haben, und kann ſich dadurch eigentlich erſt zu ſeiner höchſten Bedeutung vollenden. Das Drama iſt allerdings die Poeſie der Menge und muß dieſelbe in Mitleidenſchaft ziehen, und zu den heftigſten inneren Bewegungen und zur äußeren Darlegung derſelben herausfordern. Aber es faßt das Weſen der Menge, die es um ſich verſammelt, zugleich unter dem höchſten Volksbegriff zuſammen, es vergöttert das Volk, indem es daſſelbe zum ausſchließlichen Richter der ihm vorgeführten Lebenshandlung beſtellt, und ihm dadurch auf dem Boden des Geiſtes die Gottesſtimme einräumt, die ihm als Volkesſtimme auf anderen Gebieten noch ſo oft beſtritten worden und durch deren Ausübung dem Drama gegenüber es zugleich eine ideale Läuterung in ſich vollzieht.

Das Epos hat es auch mit den Maſſen zu thun, die man ſich aber als friedlich und geſellig gelagerte Gruppen entweder beim öffentlichen Volksfeſt oder auf den Schloßhöfen der Fürſten und Großen oder im Schatten des Waldes zu denken hat. Die zuhörende Menge iſt auch dem Epos gegenüber keineswegs die urtheilsloſe, die vorgetragenen Begeben-

Digitized by Google

heiten werden auch bei ihr oft die verschiedenartigsten und lebhaftesten Aeußerungen laut werden lassen, aber sie sitzt nicht so unmittelbar über Leben und Tod, über Sein und Schein, über Lüge und Wahrheit, überhaupt über die polarischen Gegensätze des ganzen Lebens zu Gericht, wie dies bei den Zuschauern des Drama's nothwendig der Fall ist.

Das Drama, wie es in sich selbst ganz und gar Zusammenhang und einen Moment durch den andern dialektisch bedingend ist, so constituirt es auch seine Zuschauer sofort zu einem zusammenhangsvollen, in der Repräsentation der ganzen Menschheit organisch verbunden erscheinenden Körper. Die Menge, die dem ächten Drama beiwohnt, erwächst unter sich zu einer geistigen Vereinigung, die wie durch einen unsichtbaren Zauber aus aller sonstigen gesellschaftlichen und politischen Isolirtheit heraushebt, und ein erhebendes Gemeinbewußtsein ebenso innerlich begründet wie äußerlich darlegt. Den schönsten und größten Ausdruck von Volksgemeinsamkeit zeigen die Griechen im Verhältniß zu ihrem Nationaldrama und zu der öffentlichen Darstellung desselben. Die engen, vom bunten Lampenlicht schwülen Theaterräume der Neueren bieten dagegen nicht den reizvollsten Contrast, aber es sind doch auch auf dieser Stätte schon

die größten, ganze Volksexistenzen in ihrem innersten Wesen verbindenden und erhöhenden Wirkungen geschaffen worden. Je besser das Drama, desto besser ist auch das Volk, und darum in schlechten öffentlichen Zuständen kein gutes Drama, sowie ein Philosoph von den Göttern gesagt hat, daß sie immer zugleich mit dem Volke verfallen.

Wie aber die epische Poesie gewissermaßen einen monumentalen Charakter darin hat, daß sie als ein Denkbild vergangenen Lebens dasteht und sich in der Vergangenheit abschließt, das Drama aber als ein Kampfplatz der unmittelbaren Gegenwart sich eröffnet, und dazu das ganze Volk zum Streitgenossen einladet, so erscheint in der Lyrik gewissermaßen nur der allgemeine Lebenshauch dieser Zustände, ihr Nachtönen und Verzittern auf der inneren Harfe der Menschenbrust, oder eine Auflösung der großen epischen und dramatischen Lebensmassen in einen Gefühlsmoment oder in eine als entscheidend herausgekehrte Spitze der Betrachtung.

Das Drama aber, wie selbstständig und streng abgerundet auch sein Organismus sein mag, kann denselben doch nicht in sich vollenden, ohne auch die epischen und lyrischen Momente in sich aufgenommen und in die dramatische Lebenshandlung vertheilt zu

Digitized by Google

haben. Auf die epische Grundlage der Begebenheit hat auch das Drama sich zu stellen, weil es nur in dem Raum des episch Begebenheitlichen die handelnden Charaktere sich entfalten lassen kann. Aber die Begebenheit existirt für das Drama nicht als solche, sondern nur soweit sie die Unterlage für das Heraustreten des dramatischen Charakters bildet, durch den sie bedingt, begränzt, aufgehalten und fortgeschoben wird.

Was im Epos als etwas wesentlich Charakteristisches ausgemalt steht, wird daher im Drama oft vorausgesetzt und hinter der Scene gehalten werden können, weil die allwaltende Handlung durch ihre unmittelbare plastische Kraft die epischen Momente in sich aufzehrt, und nur soviel davon übrig läßt, als in ihr eigenes Wesen verwandelt werden kann. Dramatische Dichtungen, in denen das begebenheitliche Interesse gegen den handelnden Charakter überwiegend geblieben, und daher die dramatische Aufzehrung des ursprünglich Epischen nicht vollkommen stattgefunden hat, werden als Begebenheits- und Situationsstücke einen novellistisch prickelnden Reiz ausüben können, aber man wird ihrer bald überdrüssig sein und nicht ewig von Neuem wieder zu ihnen zurückkehren müssen, welchen Zauber das un-

endliche und unausschöpfbare Leben der ächt dramatischen Handlung über uns verhängt.

Auch die Lyrik kann nur als untergeordnetes Darstellungsmittel im Drama verbraucht werden. Der Redeausdruck der dramatischen Personen muß sich in seinem Maaß und in seiner Tonart mehr als in irgend einer andern Kunstdarstellung nach der Situation bestimmen und das Gepräge derselben annehmen. Das Lyrische aber, welches immer den einzelnen Gefühlsmoment selbständig und reichlich auszuführen strebt, geht dadurch eigenmächtig über die Situation hinaus, um die es sich handelt, und widerstrebt darum auch der streng auf sich selbst gewiesenen dramatischen Action. Einzelne Empfindungsstufen im Drama werden immer nicht ganz ohne lyrische Darstellungsmittel ausgedrückt werden können; auch wird die Rede, in der ein bewegter Charakter sein Inneres ausspricht, mehr oder weniger von dem farbenreichen Material der Lyrik etwas entnehmen. Wo die lyrische Ausführung überwiegt, entsteht eine Manier, in der sich die eigentlich dramatische Natur des Gedichts ebenso verflüchtigt, wie in der Darstellung, wo das epische und begebenheitliche Element hauptsächlich geworden ist. Das lyrische Drama, welches vorzugsweise so genannt zu werden pflegt,

entsteht auch vornehmlich als eine nationelle Manier, die namentlich bei den Spaniern und Italienern sich eigenthümlich ausgebildet und einem hier volksthümlich vorhandenen musikalischen Empfindungsprunk zuzuschreiben ist. —

---

3. Das Wesen der dramatischen Handlung.

Während Epos und Lyrik ihre Gegenstände nur behandeln, entspringt das wahre Drama nur aus der handelnden Natur der Menschen, welche es in seinen Kreis hereinzuziehen hat. Das Drama ist wesentlich Handlung, That (τὸ δρᾶμα), diese höchsten Blüthenmomente der menschlichen Natur, in denen die Grundkeime aller Existenz herausbrechen wollen. Nicht alle Handlung ist freilich dramatische Handlung, die wesentlich darauf gerichtet sein muß, daß in ihr ein nothwendiger Lebensconflict zur Entscheidung gebracht werden soll. Undramatisch werden daher alle diejenigen Actionen sein, die eigentlich durch ihre Wesenheit zu gar keiner inneren noch äußeren Verwickelung berechtigen, und sehr gut gleichgültig und ohne alle Collision verhandelt werden könnten, wenn nicht die Willkür

der dichterischen Erfindung gerade ihren Gegenstand an ihnen aufgegriffen hätte. Auf diese Weise lassen sich manche Stücke von vorn herein in ein der Behandlung unwerthes Nichts auflösen, weil die vorgestellte Handlung sogleich zur Ruhe gebracht werden könnte, wenn dieser oder jener zufällige Moment bei Zeiten abgestellt würde, oder wenn die an dem Drama betheiligten Menschen nur halb so verständig und ordentlich sich benehmen wollten, als man es eigentlich bei jedem nicht geradezu von der Natur verwahrlosten Individuum vorauszusetzen hat. Der dramatische Dichter, welcher solche durch sich selbst umzuwerfende Actionen zu seiner Behandlung wählt, und die Beispiele davon erscheinen in der Literatur und auf der Bühne nicht selten, hat ein undramatisches Werk vollbracht, das keinen Glauben verdient, obwohl es diesen bei den Zuschauern oft in einem ungebührlichen Maaße beansprucht.

Die wirklich dramatische Handlung bedarf keines geneigten Glaubens weder an die Begebenheit noch an die Charaktere, sondern sie ist in ihrer ganzen Zusammensetzung und Entwickelung so überzeugend, daß sie gleichsam wider Willen hinreißt ihr zu folgen, und sich wie an einer Verhandlung des eigenen Geschicks an ihr zu betheiligen. Denn dies ist das

Wesen der dramatischen Handlung, daß sie aus Gegensätzen sich aufbaut, die eine innere und allgemein nothwendige Berechtigung dazu in sich tragen: den Menschen in eine Conflict zu treiben und ihm eine Verwickelung über den Hals zu werfen, aus der er sich mit dem Aufgebot aller seiner sittlichen und intellektuellen Kräfte, mit der Entfaltung seines Muths, seiner Geschicklichkeit, oder durch einen auf Tod und Leben einzugehenden Kampf zwischen den Grundtrieben seiner Natur, gleichviel ob unterliegend oder siegend, zu befreien hat.

Und diese Selbstbefreiung des Menschen durch eine That seines Willens, der er sich in seiner Verwickelung mit den berechtigten Mächten des Lebens nicht zu entziehen vermag, wird immer die wesentliche Natur der dramatischen Handlung bilden. Alle ächte Handlung ist ein Freimachen aus einer Verwickelung, die nicht hat vermieden werden können, und die aus der inneren Charakteranlage des Helden oder aus der nothwendigen Verkettung der Lebensverhältnisse hervorgestiegen ist. Eine Handlung, die auf einer in sich ungerechtfertigten Verwickelung beruht, kann auf kein dramatisches Interesse Anspruch erheben, weil die Beseitigung der Collision auf Vernunftwegen gefordert werden kann, und eine That

nicht anziehend ist, die man ebenso gut hätte ungeschehen lassen können.

Die ächte dramatische That muß aus vernünftigen und dämonischen Elementen gemischt sein, sie muß im Kampf mit der Vernunft ihre erste nothwendige Lebensstufe abgefunden haben, und dann auf den leidenschaftlichen Punkt hinaustreten, wo der Dämon den schwankenden Willen empfängt, ihn mit seiner geheimnißvollen Kraft durchschüttert, und zuletzt die nicht mehr aufzuhaltende Entscheidung aus ihm bereitet. So wird die dramatische That, sie mag nun tragisch oder komisch sein, ebenso sehr schaffend wie zerstörend erscheinen. Sie wird zerstören, indem sie schaffen will, nämlich: die gegebenen Verhältnisse, die sie umwerfen muß, um einen freien und harmonischen Zustand daraus zu gestalten.

Aus dieser Grundanschauung des Wesens der dramatischen Handlung wird sich ergeben müssen, wie im Drama die Rollen der Nothwendigkeit und des Zufalls sich vertheilen, und inwiefern beide darin gegeneinander wirkend bestehen und zugelassen werden können. Die Lösung der Frage von der Nothwendigkeit und dem Zufall ist für das Drama kein schwierigeres Problem, als für das tägliche Menschenleben selbst, in dem diese von einer

räthſelhaften Macht ausgeworfenen Looſe dunkel verſchlungen liegen. Schien es aus der gegebenen Grundbeſtimmung der dramatiſchen Handlung, daß dieſelbe den Zufall gänzlich von ſich ausgeſchloſſen haben müſſe, ſo iſt doch dem zufälligen Moment, ſelbſt inmitten nothwendiger und wenig berechtigter Lebensconflicte, ſeine Stelle einzuräumen.

Die Nothwendigkeit, das heißt: die urſprünglich gegebene und unvermeidliche Beſtimmung aller Lebenserſcheinungen, beſteht immer nur im Ganzen und Großen, und betrifft die allgemeinen Wendepunkte der Exiſtenz, welche an die ideellen Vorausſetzungen, die ihnen zum Grunde liegen, gebunden ſind. Inſofern Jeder nur das zu vollführen hat, was in ihn gelegt iſt und in urſprünglichen Keimen Zweck und Ziel ſeines Daſeins begründet, kann freilich von einer Willensfreiheit in dem gewöhnlichen vaguen Sinne des Wortes, wonach man Alles thun und laſſen kann was man will, nicht die Rede ſein. Vielmehr betritt der Menſch hier, unbeſchadet ſeiner Würde und Größe, das höhere Gebiet der Nothwendigkeit, und es liegt darum auch im wahrhaften Weſen des dramatiſchen Helden, daß er keineswegs thun und laſſen kann was er will. Er wäre, vermöchte er dies, kein dramatiſcher Held, ſondern ein unbeſtimmt umher-

flatterndes Irrlicht, das nicht in nothwendigen Lebensgesetzen getragen, vielmehr nur den wechselnden Ausdünstungen des Bodens entstiegen ist. Daß der Mensch seine Nothwendigkeit hat, in der sich seine Handlungen bestimmen und zu einem ihm von Anfang gewissen Ziel hinführen, ist keineswegs eine Beraubung an seinem höchsten Besitzthum, dem freien Willen. Diese Nothwendigkeit beweist dem Menschen nur, daß er eine ewige göttliche Heimath hat, in der sein ganzes Leben als ein Zusammenhängendes wurzelt, und aus der er durch alle seine Thaten nicht herausfallen kann.

Um die Nothwendigkeit des Daseins zu erfüllen, kann aber des Zufalls im Menschenleben ebenso wenig wie im Drama entrathen werden. Man wird den Zufall nicht blos als die bunte Hülle des ewigen Lebenskerns gelten lassen können, sondern man wird ihm noch eine wesenhaftere und selbständigere Bedeutung inmitten der schöpferischen Vollbringung des Daseins zugestehen müssen.

Der Zufall ist der freie und sich selbst überlassene Moment, der zuletzt in die Nothwendigkeit einmünden und in ihr als in ihrem höheren Element aufgehen muß, der aber nichtsdestoweniger, so lange er an sich waltet und schaltet, in seinem eigenen Recht besteht

und die unmittelbare und natürliche Werdekraft in den Dingen wie in den Perſonen bethätigt. Der Zufall iſt der goldene Schein der Freiheit, der auch an ſich einen Werth hat, die naive Illuſion des Augenblicks, deſſen kurze Macht er verherrlicht.

Das höhere Sein der Freiheit, in dem ſie wahrhaft verwirklicht wird, iſt und bleibt die Nothwendigkeit, in der ſich Jedem das erfüllt, was er ſich geſchaffen hat. Die Zulaſſung des Zufalls aber, der das Unterwegs zur Nothwendigkeit bildet, gewährt dem Menſchenherzen die behagliche Entlaſtung, daß es nicht immer und jeden Augenblick ſo ſtreng mit der Idee des Lebens genommen werde, daß auch Manches im Lebensgarten wild wachſe, und daß das Werden und Verändern der Dinge wie ein friſcher Windeshauch nach Luſt und Laune durch die Schöpfung ſtoße. In dieſem Sinne muß auch der dramatiſche Dichter den Zufall in ſeiner ganzen ſcheinbaren Freiheit und Selbſtbeweglichkeit aufnehmen, denn er würde kein Gedicht, ſondern ein Schulſyſtem ausarbeiten, wenn er an allen Ecken und Enden ſeiner Darſtellung ſogleich abſichtlich verrathen wollte, wie alle Geſtalten und Momente, die er zeigt, in der Idee ihrer Nothwendigkeit gefangen ſitzen.

Die Kunſt kann den Zufall brauchen, wie auch

das Leben und die Geſchichte den Zufall brauchen kann und nutzen muß. Aber den Zufall zu läutern, das heißt: ſeine ſpieleriſche und gaukelnde Bewegung in das eigentliche Leben der That zu erheben, iſt ebenſo ſehr eine Hauptbethätigung der wahren Kunſt, als es Sache der Philoſophie iſt, in der Betrachtung der Weltgeſchichte und des Menſchenlebens die Rohheit des Zufalls zu bändigen, und ihn gegen die großen beſtimmenden und in der Idee zuſammenhängenden Ereigniſſe nur als den äußerlichen Weltkitt, und gleichwohl als den unentbehrlichen, zu behandeln.

Der Zufall wird in der Komödie immer mächtiger und ſelbſtändiger wirken und mit mehr Behagen ausgeführt werden können, als in der Tragödie. Die Komödie kann die Verſchlingungen des Zufalls als unmittelbare Motive gebrauchen, um dadurch die Handlung auf ihren entſcheidenden Löſepunkt zu treiben. Die Tragödie kann ihre großen niederſchmetternden Löſungen nicht durch den Zufall motiviren, weil ſie ſonſt ein Pasquill auf die Vernunft der Weltordnung ſchreiben würde, aber der Zufall bildet in ihr den harten Bindeknoten des Verhängniſſes, der ſo oder anders ſein könnte, aber doch nur dazu dient, Das, was ſich auf jedem Wege hätte zutragen oder erfüllen müſſen, aneinanderzurücken und zu zeitigen.

So würde König Lear, nachdem er das Reich unter seine Töchter getheilt und sich mit seiner ganzen Existenz von dem schlechterkannten Herzen und Gemüth derselben abhängig gemacht hatte, doch in diesem falschen sittlichen und gesellschaftlichen Verhältniß seinen Untergang gefunden haben, auch wenn nachher die einzelnen Umstände, unter denen der Verrath seiner Töchter sich offenbarte, gänzlich andere gewesen und statt an den Rittern seines Hofstaates an irgend einer anderen thatsächlichen Anforderung oder Verwickelung zum Ausbruch gekommen wären.

---

4. Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts.

Es kann in einer dramatischen Begebenheit mehrere und verschiedenartige Handlungen geben, die in einem entscheidenden Moment zusammenstoßen und sich darin zu einer einheitlichen Haupthandlung verknüpfen müssen. Dies ist die nothwendige dramatische Einheit der Handlung, die zur vollkommenen Durchführung gelangen muß, und in der das Drama einzig und allein seine hohen Zwecke vollenden, seine ihm wesentlich eigenthümlichen Wir-

kungen erreichen kann. Die Einheit der Handlung ist eigentlich Einunddasselbe mit der Grundidee der Dichtung, und mit der ganzen Lebensidee, die darin zur Erscheinung und Vergegenwärtigung hat gelangen sollen.

Außerhalb dieser Idee hat die Einheit der Handlung durchaus keine Bedeutung, und kann am allerwenigsten als eine formelle Zwangs-Kategorie verstanden werden, wozu sie durch ein Mißverständniß der dramaturgischen Lehren des Aristoteles in der französischen Tragödie des Ancien Regime gemacht wurde, und womit man noch zwei andere Einheiten, die der Zeit und des Orts, zur Herstellung einer festgemauerten Zwingburg des Drama's, verbunden.

Der Ausspruch des Aristoteles über die Einheit der Handlung (Poetic. cap. VIII. und X.) betrifft zunächst die poetische und künstlerische Darstellung überhaupt, in der nicht vielerlei Einzelnheiten zusammengehäuft werden dürfen, wenn sie nicht in einem nothwendigen Zusammenhange untereinander verbunden stehen und sich dadurch wie eine folgerichtige Kette hervorgetreten erweisen. Aristoteles nennt mit einer sehr charakteristischen Bezeichnung diejenigen Dichtungen, in denen lauter Einzelmomente sich ohne nothwendigen inneren Zusammenhang folgen, nur episodisch (ἐπεισοδιώδη

μῦθον), weil ſie gewiſſermaßen nur aus einer Aneinanderreihung von Epiſoden beſtänden, und nur von ſchlechten Dichtern aus Unerfahrenheit, oder auch von guten im Wetteifer, um ihre Darſtellungen über das Maaß hinaus zu vergrößern, componirt würden.[1] Ariſtoteles denkt bei dieſer Einheit, welche er für den höchſten Vorzug jeder künſtleriſch geſtalteten Dichtung anſieht, vornehmlich an das Grundweſen, welches er in der einheitlichen Zuſammenfaſſung der geſchehenen Ereigniſſe unter einem beſtimmten Geſichtspunkt erkennt.

Der Philoſoph ſtellt in dieſer Beziehung die Poeſie und Geſchichte in ihren verſchiedenen Behandlungsweiſen einander gegenüber (cap. IX.). Er ſchreibt der Poeſie die Aufgabe des Allgemeinen, der Geſchichte die des Beſonderen zu.[2] Die Geſchichte ſtelle dar, was geſchehen iſt, die Poeſie aber, wie und auf welche Weiſe es habe geſchehen können. Als ein dergleichen Einzelnes und Beſonderes, wie es der Darſtellung der Geſchichte angehört, führt Ariſtoteles zum Beiſpiel an, daß die hiſtoriſche Darſtellung uns vorführe, was Alcibiades

[1] Aristotel. de arte poetica c. X. 3. 4. ed. G. Hermann. Vgl. auch Hermann's Commentar zu dieſer Stelle.

[2] ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

gethan oder erlitten habe. Er ſcheint dann der Meinung, daß die Geſchichte es nur mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Begebenheiten zu thun habe, während die Poeſie, die er deshalb auch philoſophiſcher und vorzüglicher als die Geſchichte (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*) nennt, dann entwickeln müſſe, nicht bloß was dieſer Perſon Thatſächliches geſchehen, ſondern warum es gerade ihr als dieſem ſo und nicht anders beſchaffenen Charakter habe widerfahren oder von ihr ausgeführt werden müſſen. Es iſt hier nicht der Ort, das Recht der Geſchichtsſchreibung gegen dieſe bloß pragmatiſche Beſtimmung, welche ihr ſeltſamer Weiſe gerade der Philoſoph aufdrücken will und die ſich aus den großen Beiſpielen der Hiſtorik des Alterthums ſelbſt beſtreiten ließe, wahrzunehmen. Aber der poetiſchen und künſtleriſchen Darſtellung, der Dichtung, hat Ariſtoteles in dieſer inneren Einheit, die er vorzugsweiſe von ihr verlangt, die Grundform ihrer Geſtaltung nachgewieſen.

Nicht minder kann man auch aus dieſen einſylbigen Kunſtbetrachtungen, welche Ariſtoteles in dieſer fragmentariſchen Poetik niedergelegt hat, entnehmen, daß er das Drama, die Tragödie (von der er hier ausſchließlich handelt), am meiſten dazu geeignet hält,

die Einheit der Handlung in ihrem höheren und strengen Kunstmaaße durchzuführen, und mehr als jede andere Dichtungsform zu verwirklichen. Er nennt die Tragödie Nachbildung einer vollständig in sich abgeschlossenen, ein Ganzes ausmachenden Handlung,[1] und zwar einer Handlung von einer gewissen Ausdehnung.

Ein Ganzes aber bezeichnet er in demselben Capitel als Dasjenige, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang nennt er, was für sich selbst ein ursprünglicher und nothwendiger Punkt ist, der nicht hinter etwas Anderem liegt, sondern hinter dem etwas Anderes folgen und geschehen muß. Das Gegentheil davon ist das Ende, der Schluß, der sein Wesen darin hat, daß er immer nur nach etwas Anderem oder Früherem steht, und diese Stelle durch eine gewisse Nothwendigkeit einnimmt. Die Mitte bestimmt er ebenso einfach als Das, was selbst nach etwas Anderem steht, und hinter dem wiederum etwas Anderes nothwendig zu stehen kommt. Dem fügt er die Lehre hinzu, daß also gut componirte Stücke weder von überallher beginnen, noch überall endigen können, sondern daß der Dichter

[1] c. VII. 2. *κεῖται δ' ἡμῖν, τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος.*

dabei der angedeuteten Formen ſich zu bedienen habe.[1]

Das Epos dagegen kann in höherem Grade dieſe einheitliche und geſchloſſene Geſtaltung nicht erlangen, weil aus jedem Epos, wie Ariſtoteles öfter bemerkt (XXIII, 7. XXVII, 13.), mehrere und verſchiedenfache Tragödien gemacht werden könnten. Zwar ſcheint Ariſtoteles auf das innere Unterſcheidungs-Element der Dichtungsformen weniger zurückzugehen, da ihm auch Epos und Tragödie in ihren eigentlichen Zwecken zuſammenfallen, und er ihre Verſchiedenheit vorzugsweiſe in die äußere Form, in die Sylbenmaaße und in die Ausdehnung des Ganzen, in die Länge, verlegt. Es hieße jedoch dem Ariſtoteles eine zu unphiloſophiſche Stellung zur Kunſt zumuthen, wenn man die Längen-Ausdehnung, welche er zum Kriterium einer Dichtungsart erhebt, bloß in dem äußerlichen und räumlichen Sinne auffaſſen wollte. Ari-

[1] *ὅλον δέ ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν, ὃ αὐτὸ μὲν ἐξ ἀνάγκης μὴ μετὰ ἄλλο ἐστὶ· μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γενέσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον, ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης, ἢ ὡς ἐπιτοπολύ· μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. μέσον δέ, ὃ καὶ αὐτὸ μετὰ ἄλλο, καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους, μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι, μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν· ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις.*

ſtoteles bemerkt an einigen Stellen ausdrücklich, daß die Größe eines Dinges von ſeinem inneren Weſen und ſeiner eigenthümlichen Schönheit ſich nicht trennen laſſe.

So ſcheint er auch die Längen-Ausdehnung der epiſchen Dichtung darum als ein charakteriſtiſches Merkmal angegeben zu haben, weil dieſelbe mehrfache Glückswechſel ineinanderſchlinge und durch eine gewiſſe Ueberfüllung einer ſtrengeren Einheit und Geſchloſſenheit nicht theilhaftig werden könne, während die Tragödie ihre innere und äußere Begränzung darin findet, daß eine in ſich geſchloſſene Verkettung von Begebenheiten vorliegt, worin in einer gewiſſen Ausdehnung auf eine eben ſo wahrſcheinliche als nothwendige Weiſe Unglück in Glück und Glück in Unglück umſchlägt.[1]

Bei dieſem feſten und geſchloſſenen Charakter, zu welchem die Einheit der Handlung im Drama ſich ausprägt, erſcheint auch die Zeit, welche durch die dramatiſche Darſtellung verbraucht wird, allerdings als ein nicht unweſentliches Element. Es läßt ſich aber keine einzige beſtimmte Stelle in der Ariſtoteliſchen Poetik finden, worin er aus der Einheit der

[1] Cap. VII. 12. Vgl. E. Müller, Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten. II. 122. flgd.

Handlung zugleich eine Einheit der Zeit in einer beschränkenden Form hergeleitet hätte. Zwar sagt er, daß das Epos in der Zeit durchaus unbeschränkt sei, die Tragödie aber am liebsten in einem Tageslauf (μίαν περίοδον ἡλίου) sich erfüllen werde, aber er hat damit keineswegs eine Kunstregel ausgesprochen, sondern nur empirisch auf das Uebliche in den ihm vorliegenden Mustergestaltungen der Tragödienkunst hingewiesen.

Die Einheit der Handlung, die in der Idee des Ganzen und in der künstlerischen Vollendung des dramatischen Organismus ihren wesentlichen Zusammenschluß findet, würde den Dichter in seinen wichtigsten Kraftäußerungen lähmen und ihm die Flügel seines Genius oft in der entscheidendsten Entfaltung kürzen, wenn er nicht die gemeine Stundenuhr der Zeit zuweilen umwerfen und an ihre Stelle einen höheren Zeitmesser, in dem sich Jahre zu Minuten verdichten und das Spiel der Ereignisse in seinen hohen Wellen Nahes und Fernes durcheinandermischt, setzen wollte.

Um die Einheit der Handlung, die vornehmlich eine geistige ist, zu verwirklichen, kann es dieses krassen Materialismus der Zeit nicht bedürfen, der die Vorgänge nicht weiter zu verfolgen wagt, als es die gemeine Möglichkeit des Schauens und Erlebens

für die zugemeſſene Friſt der Vorſtellung ſelbſt zuläſſig finden will. Dieſe Einheit der Zeit, welche in den engen Rahmen der Stunde einkeilen möchte, was ſich in der Freiheit ſeiner ſchöpferiſchen Bewegung nicht bloß durch einen Tageslauf, ſondern durch einen ganzen Lebenslauf zu ergießen die Kraft hat, würde alſo ein Hinderniß der eigentlich productiven Darſtellung des Dichters ſein, und beweiſen, daß er ſeine Phantaſie ebenſo ſehr wie die des Zuſchauers an der Scholle zu kleben verdammt hat.

Wenn das Drama die Poeſie der Gegenwart und der unmittelbaren Vergegenwärtigung iſt, ſo hat es aus dieſer Aufgabe nur um ſo mehr die Macht empfangen, die Zeiten aneinanderzurücken, die Kluft dazwiſchenliegender Jahre zu überſpringen, und aus allen Trennungen die wahre Gegenwart des Geiſtes aufzurichten. In dieſem Sinne ſind auch die antiken Tragödiendichter ſelbſt von dem einheitlichen Tageslauf der dramatiſchen Begebenheit mannigfach abgewichen.[1]

[1] A. W. Schlegel, der in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Literatur und Kunſt (beſonders II. 1. Abth. S. 79 flgd.) die Ariſtoteliſchen drei Einheiten mit kritiſcher Schärfe zerſetzt, bemerkt (S. 105) daß die Alten nichts als die ſcheinbare Stätigkeit der Zeit beobachtet hätten, denn ſie erlaubten ſich, während der Chorgeſänge weit mehr vergehen zu laſſen, als nach ihrer wirklichen Dauer vergehen könnte. Im Agamemnon des Aeſchylus ſei der ganze Zeitraum von der Zerſtörung Troja's an bis zu

Mit der Einheit des Ortes ſteht es hinſichtlich einer theoretiſchen Begründung deſſelben durch den Ariſtoteles noch mißlicher, als mit der Einheit der Zeit. Ariſtoles hat darüber keinen einzigen Ausſpruch gethan, der auch nur annähernd eine kategoriſche Beſtimmung enthielte. Die Einheit des Orts kann nur den Sinn haben, daß die räumliche Scene, auf welcher die Handlung vorgeht, auch durch den inneren Wechſel der Handlung nicht verändert werden darf, was in den alten Tragödien allerdings größtentheils geſchieht, aber keineswegs als ausſchließliche Regel durchgeführt wird.

Die antike Scene, die auch durch die Anweſenheit des Chors zu einer größeren Stätigkeit beſtimmt war, bot aber durch ihre Einrichtung zu einem offenen Platz, der in Verbindung mit den Königspalläſten ſtand, an ſich einen ſo umfaſſenden Spielraum für die Ausdehnung der Begebenheit dar, daß die

ſeiner Ankunft in Myeen begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinerinnen des Sophokles werde während des Verlaufs des Stückes die Seereiſe von Theſſalonien nach Euböa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoſſinnen des Euripides gehe während eines einzigen Chorgeſanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Theben vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt ſiegreich zurück. Soweit waren die Griechen von jener ängſtlichen Berechnung entfernt. — Sehr lehrreich für dieſen Gegenſtand iſt noch immer die berühmte Beurtheilung, welche Solger in den Wiener Jahrbüchern von den Schlegel'ſchen Vorleſungen lieferte, abgedruckt in ſeinen nachgelaſſenen Schriften und Briefwechſel (herausg. von Tieck und Raumer) II. S. 493 flgd.

3339708

verschiedensten Zustände ohne Zwang in diesen Raum hineingelegt werden konnten. Doch haben die Tragiker auch öfter innerhalb dieses Raumes eine Veränderung der Scene vorgenommen.

Dem Grundcharakter der antiken Poesie entspricht diese Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts allerdings als ein wesentliches Element, wenn auch gerade die größten Dichter des Alterthums gezeigt haben, daß sie sich dadurch zu keinen abgeschmackten Zwangsfolgerungen verleiten lassen konnten, auf welche später die alte französische Dramaturgie sich vorzugsweise begründete. In der antiken Kunst kommt es immer hauptsächlich auf ein harmonisches Ueberwinden der Theile an, auf ein gleichmäßiges Herausstellen aller Momente zu einer plastischen Gruppe, und so ist auch in dem Organismus der alten Tragödie noch das Bestreben vorherrschend, die unmittelbare Einheit des Sculpturwerks zu erreichen, und das abgeschlossen in sich ruhende Leben der Bildsäule, das in der Plastik zu verfallen angefangen, im Reiche des Geistes und der Poesie aufzurichten. In der Poesie die Tragödie und in der Philosophie der platonische Dialog erscheinen uns als die ewig glänzenzenden Beweise dieser überwiegenden Plastik des hellenischen Geistes.

Leſſing ſagt an einer Stelle ſeiner Dramaturgie (I. XLVI.) ſehr treffend von dieſer Einſchränkung der alten Poeſie unter die drei Einheiten: „Die Alten unterwarfen ſich dieſer Einſchränkung bona fide; aber mit einer Biegſamkeit, mit einem Verſtande, daß ſie, unter neun Malen, ſieben Mal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn ſie ließen ſich dieſen Zwang einen Anlaß ſein, die Handlung ſelbſt zu ſimplificiren, alles Ueberflüſſige ſo ſorgfältig von ihr abzuſondern, daß ſie, auf ihre weſentlichſten Beſtandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieſer Handlung ward, welches ſich gerade in derjenigen Form am glücklichſten ausbildete, die den wenigſten Zuſatz von Umſtänden der Zeit und des Orts verlangte.“

Die moderne Poeſie iſt, wie das ganze Leben der chriſtlichen Zeit, aus dieſem Einheitsgeſetz der Plaſtik herausgefallen, an die Stelle der in ſich abgeſchloſſenen Gruppe iſt die in Raum und Zeit auseinandergehende Vielbeweglichkeit der Lebensverrichtungen getreten, die ihren Schwerpunkt auf weiteren Bahnen und größeren Umwegen zu ſuchen haben. Das moderne Drama, ſobald es ſich auf ſeiner wahren Kunſthöhe ausbildete, hatte darum allerdings von dieſen plaſtiſchen Geſetzen der antiken Poeſie zunächſt

Digitized by Google

ſeine Befreiung zu erſtreben, namentlich inwiefern dieſelben die einheitliche Zuſammendrängung von Raum und Zeit betrafen.

Die Plaſtik der Gruppe, welche dem modernen Drama durch die größere und länger gewordene Reihe der darzuſtellenden Lebensmomente verloren gegangen, muß ſich ihm auf dem innerlichen und geiſtigen Wege, durch die vollſtändige und abgerundete Lebensgliederung der Charaktere und durch die aus umfaſſenden Kreislinien doch organiſch in ſich zuſammengehende Handlung erſetzen.

Wild umher greifen, tumultuariſch Ort und Zeit durcheinander ſtürmen, darf freilich auch der moderne Dramatiker ungeachtet der für ihn erweiterten Gränzen der Darſtellung nicht. Dieſe maaßvolle Benutzung ſeiner ſchöpferiſchen Freiheit kann der Genius nur von dem ihm angeborenen natürlichen Takt lernen.

---

5. Act und Scene.

Mit dem Auseinandergehen des modernen Drama's in beweglichere Theile und Stücke hängt auch die demſelben vorzugsweiſe eigen gewordene Eintheilung in Acte und Scenen zuſammen, die zwar

ſchon in der griechiſchen Tragödie durch das in gewiſſen Zwiſchenräumen die Handlung unterbrechende Auftreten des Chors bezeichnet wurden, aber doch nicht ſo entſchieden als charakteriſtiſche Abſchnitte und Gliedſtücke des ganzen dramatiſchen Lebens zur Geltung kamen, wie dies im Drama der Neueren zu einer mehr und mehr als künſtleriſche Nothwendigkeit aufgefaßten Form geworden, und wie ſie bei den Griechen zuerſt durch die neuere Komödie, die ohne Chor ſich darſtellte, ſich beſtimmter abzeichneten.

Wie wir bisher die dramatiſche Handlung in ihrem allgemeinſten Weſen betrachtet haben, ſo wollen wir jetzt die künſtleriſche Ausführung der Handlung zunächſt in ihren ganz äußerlichen Momenten, wie ſie als Acte und Scenen erſchienen, uns darſtellen.

Die Kunſt theilt darin mit der lebendigen Natur dieſelbe Nothwendigkeit, daß ſie die Eintheilung eines Organismus nicht als etwas Willkürliches und Zufälliges vollbringen kann, ſondern darin nur die einzelnen Lebensſeiten des Ganzen anſchaulich und charakteriſtiſch zu ſondern, in der Sonderung aber zugleich um ſo feſter zu verbinden und aneinanderzuknüpfen hat.

Dieſe gelenkartigen Sondertheile haben ſich im

modernen Drama als Acte und Scenen bestimmt festgestellt, und je mehr diese Gliederung im Sinne des ganzen Organismus und als die nothwendige Auseinanderlegung desselben geschieht, desto mehr wird sie zur inneren und äußeren Beweglichkeit der Darstellung selbst und zur freien Benutzung und Ausbeutung aller in der Handlung gegebenen Momente dienen. Denn indem sich der Dichter durch diese organischen Abschnitte zugleich Ruhepunkte der Darstellung schafft, erhält er darin die bequemste Gelegenheit, sich dem Zuschauer gegenüber mit Raum und Zeit abzufinden, und das weiteste Ausgreifen der Handlung in dieser Beziehung doch so zu ordnen und gewissermaßen unvermerkt in das ruhige Gesetz des künstlerischen Zusammenhanges hinüberzuleiten, daß keine unpassenden Contraste aufkommen können. Jahrzehnte, welche zwischen den einzelnen Handlungen der Haupt-Actionen liegen, erscheinen durch die zweckentsprechende Eintheilung der Acte auf ganz natürliche Weise vermittelt, indem dadurch zugleich eine Auseinandersetzung mit der Phantasie des Zuschauers stattgefunden und diese in einer regelmäßigen Form zur Ergänzung veranlaßt worden ist.

Ebenso werden die Trennungen des Raums, welche die fortschreitende Handlung mit sich gebracht

hat, durch diese Ruhemomente, welche eine freie Hängebrücke für die Einbildungskraft abgeben, auf das Anschaulichste und Einfachste überwunden.

Die Scene wird durch den Wechsel der auftretenden Personen bestimmt, und ist insofern nur eine untergeordnete Abscheidung innerhalb des dramatischen Organismus, welche sich durch die innere Veränderung der handelnden Gruppe von selbst auch als eine äußere bemerklich macht. Der Darsteller hat sich dabei zunächst nur der natürlichen Entwickelung der Handlung zu überlassen, welche ihm die Personen auch so zusammenführt, wie er sie gerade brauchen kann.

Jede Scene hat aber für sich auf die innere Einheit ihrer Composition ebenso begründeten Anspruch zu erheben, als die dramatische Haupthandlung selbst im Ganzen und Großen. Die Scene muß daher in sich ihren nothwendigen Beginn, ihre dialektische Spitze und ihren entscheidenden Uebergangspunkt haben, auf dem sie in eine andere folgerichtig übergehen oder wenigstens so abgeschlossen werden kann, daß alles Uebrige nach ihr unumgänglich eintreten und vorgenommen werden muß. Ebenso darf die Scene nicht durch eine zu große Vielerleiheit der Personen überstürzt und gewissermaßen in eine epische Breite auseinandergezogen werden.

So bemerkt Jean Paul:[1] „daß durch die Menge der Personen bei Shakspeare oft das epische Drama in ein dramatisches Epos übergeht.“ Dies kann aber nur bei einigen historischen Stücken Shakspeare's, wo den Dichter überhaupt die episch-cyklische Behandlungsweise des geschichtlichen Stoffs beherrscht hat, wie auch bei einigen Lustspielen, wo der novellistische und mährchenhafte Grundcharakter noch wirksam geblieben, zugestanden werden. Im Allgemeinen aber, und in seinen vollendetsten Darstellungen hat Shakspeare mehr als jeder andere moderne Dichter die Kunst gezeigt, die Scene innerhalb des natürlichen und künstlerischen Maaßes taktvoll zu begränzen. Und wenn auch über seine Bühne bedeutende Menschenmassen sich verbreiten, ganze Heereszüge, Volkshaufen, überhaupt Anhäufungen zahlreicher Gruppen, so sieht man doch gerade dabei seine Meisterhand walten, die Alles zügelt, ordnet, übersichtlich aufstellt, **und Licht und Schatten mit sicherer Zügelung der Massen vertheilt.**

Eine andere ästhetische Bemerkung, welche Jean Paul an derselben Stelle macht, nämlich: „daß die Zahl der Menschen im Drama nicht zu klein, im

[1] Vorschule der Aesthetik. I. XI. Programm: Geschichtsfabel des Drama und des Epos §. 66.

Epos nicht zu groß ſein könne", wird ebenfalls durch das Beiſpiel des größten modernen Dramatikers, Shakſpeare, mehrfach widerlegt. Die Zahl der Perſonen iſt immer nur eine Zahl, und die Kunſt der Scene muß dieſelbe meiſtern können, indem ſie ſelbſt eine bedeutende Vielheit, die in der Natur der Handlung liegt, durch die Taktik der Aufſtellung gewiſſermaßen unſchädlich machen muß.

Im Epos muß freilich die Menſchenzahl unbeſchränkter ſein, weil es für die Handlung ſelbſt unendlich viele Nebenanknüpfungen giebt, die mit Behagen verfolgt und auch in einer bunten Reihe von Perſönlichkeiten ausgeführt werden können. Das Drama aber hat den Kreis, aus dem es ſeine Geſtalten ſchöpfen kann, natürlich enger zu ziehen, und darf damit nicht über die Gränzen ſeiner eigentlichen Action hinausgehen.[1]

Wie die Scene keine willkürliche Figuration der Ereigniſſe, ſondern ein unumgänglicher Lebensmoment ſein muß, ſo iſt dies noch in einem höheren und umfaſſenderen Grade von der Beſtimmung des Acts zu ſagen. Beim Beginn und Schluß eines Acts

[1] Die antike Poetik ſuchte auch die Perſonenzahl im Drama auf eine beſtimmte Formel zu bringen; ſo Horaz de Arte poetica 192 mit ſeinem: Nec quarta loqui persona laborat. —

muß es ſich durchaus um weſentliche Angelpunkte der ganzen Darſtellung handeln, und man muß ſehen, daß der Stoff nicht anders als in dieſen entſcheidenden Gliederungen ſeines innerſten Weſens hat auseinandergelegt werden können. Die Abtheilung eines Drama's in Acte iſt daher ſo wenig willkürlich, daß ſie vielmehr gar nicht aus irgend einem äußeren und außerhalb der Handlung hergenommenen Geſichtspunkt gemacht werden kann, ſondern den Dichter wie eine Nothwendigkeit ſeines Stoffs beherrſcht.

Ein Act-Schluß, wenn er der richtige iſt, das heißt: an einem entſcheidenden Wendepunkt der Handlung eintritt, wird daher immer auch für den dabei mitwirkenden Schauſpieler wie von ſelbſt ein dankbarer ſein. Die Kategorie dankbarer Act-Schlüſſe iſt in der modernen Theaterwelt eine ſehr geläufige und wichtige geworden. Sie iſt aber ungemein verächtlich, wenn der Eitelkeit des Schauſpielers dabei von Seiten des Dichters eine Gefälligkeit geſchehen ſoll. Hat aber der Dichter beim Act-Schluß ſeine Schuldigkeit gethan, ſo wird auch der mit Verſtändniß und Darſtellungskraft begabte Schauſpieler jedesmal ſeine Rechnung dabei finden können.

Wenn aber die Acte des Drama's ſich keineswegs äußerlich beſtimmen laſſen, ſo möchte noch we-

niger eine kategoriſche Vorſchrift über die Zahl derſelben, die nur von der inneren Beſchaffenheit und Ausdehnung der Handlung abhängt, gegeben werden können. Es hat zwar in der dramatiſchen Kunſtwelt lange für eine herkömmliche Annahme gegolten, daß ein regelrecht gebautes Drama nicht anders als in fünf Acten ſich darſtellen kann, und der Urheber dieſes dramaturgiſchen Aberglaubens iſt bekanntlich Horaz, der in ſeinem berühmten Kunſtbrief an die Piſonen[1] gerade dieſe Fünfzahl der Acte fordert, und davon ſogar den Erfolg eines Stückes abhängig machen will. Man hat dabei öfter die organiſche Bedeutung dieſer Zahl in Anſchlag gebracht, iſt aber im Grunde zu wenig glücklichen und ſinnreichen Reſultaten mit dieſer Betrachtung gelangt.

Wenn man die von Ariſtoteles bemerklich gemachten drei Hauptmomente der Handlung, welche er als Anfang, Mitte und Ende bezeichnet hat, auch für die Eintheilung des dramatiſchen Gedichts als beſtimmend gelten laſſen will, ſo würde ſich daraus die Dreiheit der Acte als eine ebenſo organiſche und noch nothwendiger begründete Zahl ergeben. Eine

[1] Horat. de Arte poetica 189, 190:
Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quae posci vult, et spectata reponi.

Zerlegung dieſer drei Grundtheile in noch mehrere kann natürlich durch das ausgedehntere und mannigfacher nüancirte Hervortreten des einen oder des anderen Hauptmoments bedingt werden. Nach der Horaziſchen Vorſchrift der fünf Acte, welche in der ganzen dramatiſchen Poeſie eine ſo unbegreifliche Heilighaltung gefunden, würden es dann aber zwei dieſer Hauptmomente ſein, welche beſondere dazwiſchenliegende Uebergangsmomente der Handlung noch in zwei verſchiedenen Acten auszuführen hätten. Denn nur auf dieſem Wege könnte ein einigermaßen vernünftiger Anſchein für das Herausbringen der fünf Acte entdeckt werden, wobei jedoch auch wieder nicht abzuſehen wäre, warum dieſe Nothwendigkeit jedesmal nur auf zwei Seiten der dramatiſchen Handlung eintreten könnte. Wir fürchten, daß in der dramaturgiſchen Vorſchrift des Horaz nicht mehr geſunder Sinn enthalten ſein möchte, als in ſeinem berühmten Recept für die poetiſche Production überhaupt, von der er das viel angefochtene und ſelbſt von ängſtlichen Philologen als emendationsbedürftig angeſehene nonum prematur in annum! behauptet hat.

Die äußere Eintheilung der antiken Tragödie, wie ſie Ariſtoteles in ſeiner Poetik (cap. XII.) giebt, zeigt in dem Epiſodium (ἐπεισόδιον) eine dem Acte

ähnliche Gliederung auf, indem so derjenige ganz für sich bestehende Theil der Tragödie genannt wird, welcher sich immer zwischen zwei vollständigen Chorgesängen befindet. Eine bestimmte und regelmäßige Zahl von Theilen ergiebt sich aber dabei keineswegs.[1]

6. Die Geschichtsfabel des Drama's.

Wenn wir jetzt den substantiellen Inhalt, durch welchen sich die dramatische Handlung erfüllt, betrachten, so sind es zwei Seiten, welche an derselben als die grundbestimmenden hervortreten, nämlich der begebenheitliche Stoff und die Charaktere. Wir veranschaulichen uns zuerst das Wesen des begebenheitlichen Stoffes, oder der sogenannten Geschichtsfabel des Drama's. —

Die Geschichtsfabel ist die materielle Grundlage des Drama's, der eigentliche Schöpferboden, auf welchem die Dichtung in realer und leiblicher Sicherheit

[1] Vergl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst. II. 1. Abth. S. 105. — L'Abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre Amsterd. 1715) I. 198.

hervorgehen muß, und ohne deſſen kräftigen und thatſächlichen Beſtand das aufzuführende Gebilde, mag es auch ſonſt noch ſo geiſtig begründet und in den Charakteren bedeutend angelegt ſein, ohne die dem Drama beſonders nöthige glaubwürdige Wirklichkeit bleibt.

Dieſer Leib der dramatiſchen Handlung, ohne welchen der Geiſt nicht erſcheinen und der Charakter nicht lebendig werden kann, iſt von unendlicher Wichtigkeit. Bei allem organiſchen Leben giebt es nichts Schlimmeres, als wenn der Stoff vergriffen worden iſt, weil dann nur ungeſunde, auch in der Form krankhaft hervorſchießende Bildungen entſtehen können.

Das Geheimniß des Schöpfers beſteht in der Hineinbildung ſeiner Schöpferkraft in den geiſt- und naturgemäßen Stoff, in dem er ſich als in dem ihm nothwendigen Element hervorbringen muß.

In jeder anderen Dichtung wird aber der Grundfehler des vergriffenen Stoffes leichter unſchädlich gemacht und dann vielleicht mit geiſtigen Tendenzen überſponnen werden können, als in der dramatiſchen, die ein geſundes maſſenhaftes Leben zu ihrer Vorausſetzung verlangt, und in ſich weſenlos auseinanderfällt, wenn ſie nicht urſprünglich durch haltbare reale Lebenselemente verbunden iſt.

Das Drama, dieſe Volksdichtung im höchſten Sinne des Wortes, die immer auf die Maſſen im Ganzen und Großen wirken ſoll, muß auch an ſich auf ſtärkeren Lebensmaſſen ruhen, in welche es ſelbſt ſeine feinſten und geiſtigſten Wirkungen hineinzubilden hat. Die größten Erfolge haben auch in der Welt des Geiſtes immer eine weſentlich ſtoffliche Natur, und können, wenn ſie nicht in einer realen Gegenſtändlichkeit beſtimmt eingeſchloſſen liegen, nicht darauf rechnen, ihre Heimath in der Welt zu finden. Der Körper des Drama's aber ſei ein in der Erde wurzelnder Fels, um deſſen Gipfel alle Himmelsfarben leuchten. Zu idealen Verflüchtigungen eignet ſich das dramatiſche Gedicht am allerwenigſten.

Nicht jeder Stoff iſt freilich der dramatiſchen Wirkung zugänglich, oder kann zu derſelben ſo wie er urſprünglich iſt hingeführt werden. Denn da das Drama die Kraft der abſoluten Vergegenwärtigung aber auch die in derſelben liegende Schranke hat, ſo iſt es dadurch auch nothwendig an diejenigen Momente gebunden, die überhaupt in der künſtleriſchen Darſtellung Gegenwart werden können. Man kann in dieſer Hinſicht von einer dramatiſchen Convention ſprechen, die durch den Zeitgeſchmack, das nationelle Vorurtheil und die ſittliche Gewohnheit und Bildung

ſich mannigfach beſtimmt zeigt, und deren Vernachläſſigung ſich in vielen Fällen am Ganzen bitter rächen wird. Der ſchaffende Dichter wird ſich aber derſelben auch nicht unbedingt zu beugen haben, da er ſich das Recht der Geſetzgebung auch in Sachen des Geſchmacks und der Sitte innerhalb ſeiner eigenen poetiſchen Welt offen erhalten muß und daſſelbe nicht an jeden engbrüſtigen Maaßſtab, der ſeine Beſtimmung des ſchlechthin Sittlichen aus Mangel an Poeſie oder auch an gutem Gewiſſen geltend macht, verloren geben darf.

Es wird allerdings Momente geben, die entweder ihrer ſittlichen oder auch ihrer phyſiſchen und materiellen Beſchaffenheit wegen ſich der dramatiſchen Gegenwart entziehen und nicht in das unmittelbare Fleiſch und Blut derſelben übergehen können. Dieſe Momente mögen im Epos und Roman wie auch in der lyriſchen Behandlung von bedeutendem Eindruck ſein; der dramatiſche Dichter, deſſen Wirkungen zugleich geſehen werden ſollen, kann ſie nur mit der größten Vorſicht oder gar nicht aufnehmen, und es wird nicht minder bedenklich für ihn ſein, ſie auch nur als hinter der Scene vorgehende Motive zu gebrauchen, da im Drama zugleich die Phantaſie des Zuſchauers ſo ſcharf erregt iſt, daß ſie ihre Anſtöße

auch auf alle mit einem undarstellbaren Moment zusammenhängenden Personen, sobald diese nachher vor ihr heraustreten, überträgt. Man mißtraut im Grunde keinem Dichter mehr als dem dramatischen, dem man gerade den höchsten Glauben schenkt, den Glauben an die unmittelbare Wirklichkeit seiner Gebilde. Aber eben deshalb will man auch nicht von ihm in eine Verlegenheit gebracht sein, die aus Conflicten entsteht, mit denen Jeder am besten in den geheimen Berathungen und Vorbehalten seiner Individualität fertig zu werden suchen muß, und über welche die thatsächliche Entscheidung, wie sie dem dramatischen Dichter zukommt, doch nichts Kategorisches feststellen kann. Der Dramendichter muß überhaupt vorzugsweise auf der breiten populairen Basis des Lebens stehen, und darf sich mit sittlichen und sinnlichen Ausnahme-Problemen, die an den Gränzlinien des Geschlechts liegen, nicht zu viel befassen. Der Genius wird freilich auch hier immer sein eigener Richter sein und bleiben müssen. Es wird daher oft schwer sein, von einem Gegenstand aus rein äußerlicher Betrachtung geradezu behaupten zu wollen, daß er undramatisch sei. Denn das ächte dramatische Genie hat Quellen der Auskunft, der Vermittelung und der

Uebergänge in sich, die durchaus auf keine bestimmte Regel zurückgeführt werden können.

Ob die Geschichtsfabel des Drama's eine vom Dichter erfundene, oder nach einer vorliegenden Novelle gearbeitete, oder eine rein historische ist, wird auf die künstlerische Formungsweise des Stoffes wie auf Haltung und Tonart der ganzen Darstellung stets einen unverkennbaren Einfluß ausüben. Die Gesetze der dramatischen Darstellung werden zwar an jedem Stoff zur Ausführung kommen müssen, der Stoff wird aber seine gegenständliche Macht auch rückwirkend ausüben, und Form und Gestalt des Drama's auf das Mannigfaltigste bedingen.

An Erfindung wird es der dramatische Dichter freilich nie fehlen lassen dürfen, und er hat dieselbe auch an den überlieferten Stoffen jeder Art, mögen sie nun aus der Novellenwelt oder aus der Geschichte hergenommen sein, zu üben. Denn die Gestaltung eines Stoffes für die Darstellung bedarf immer der Erfindung, die von innen her den äußeren factischen Verband der Dinge ergänzen, ihn durch Ergreifen seiner innersten Lebenspunkte in Bewegung setzen und so fassen muß, daß er als ein schöpferischer Organismus aus sich selbst sein Leben gezogen zu haben scheint. Diese Erfindung, welche das Grund-

wesen aller Schöpfung ist und die um so mehr sich nach Innen gräbt, je mehr das äußere Material ihr schon vorbereitet vorliegt, wird eigentlich an den überlieferten Stoffen sich viel mächtiger bethätigen können als an denen, die sie rein aus der Einbildungskraft sich zusammengesetzt hat und die man vorzugsweise als eine erfundene Geschichtsfabel zu bezeichnen pflegt. Die großen Werke der dramatischen Kunst haben sich darum auch vornehmlich auf eine der Novelle oder der Historie entlehnte Fabel zu stützen gesucht, weil der Raum für die eigentliche poetische Productivität darin größer ist. Denn die aus der Einbildungskraft hergenommene Begebenheit nimmt den Dichter gewissermaßen zu einer doppelten Behandlung desselben Gegenstandes in Anspruch, was sich ungefähr mit dem Verhältniß des musikalischen Componisten vergleichen ließe, der sich zugleich seinen Text selbst anfertigen will und sich dadurch auf unnütze Weise, schon ehe seine eigentliche Aufgabe beginnt, in der Phantasie erschöpfen würde. So wird auch der dramatische Dichter an der Zusammensetzung des Factischen leicht die Erfindungskräfte erschöpfen, welche er für die innere Ausführung und Formgebung des dramatischen Lebens in voller Frische erhalten sollte. Es hat deswegen die Selbstbildung des Stoffes in

der dramatischen Poesie (das den gegenwärtigen Gesellschaftszuständen angehörige Conversations-Lustspiel etwa ausgenommen) von jeher keine rechte Stelle gefunden, und den Darsteller eigentlich mehr behindert und abgeschwächt als zu Vortheilen begünstigt. Das dramatische Gedicht erlangt dadurch selten die massenhafte Breite und Fülle, die, je mehr sie ihm aus factischen Traditionen angezeugt ist, eine desto lebensreichere Grundlage der dramatischen Charakterschöpfung bildet.

Die Umgestaltung der Novelle zum Drama, welche oft die kunstrichterlichen Bedenken herausgefordert hat, ist jedenfalls der am meisten betretene Weg, um einen ergiebigen Stoff für die dramatische Kunst herbeizuholen. Das Drama kann die Novelle aber auch eben nur als rein stoffliches Element gebrauchen, da die novellistische Behandlungsweise die der dramatischen gerade entgegengesetzte ist, und beide nur von dem schlechtesten Geschmack und einer ganz unkünstlerischen Hand durcheinandergemischt werden können. Die Uebertragung der novellistischen Erzählung in eine bloß dramatische Form ist an sich schon ein unwürdiges Manoeuvre, das dem ehrlichen productiven Sinn widerstreben muß. Der Dramatiker, wenn er dem Novellisten einen Stoff verdanken will,

muß damit an derſelben Stelle von neuem beginnen, an welcher der Novellendichter begonnen hatte, aber er wird, ihn von innen her umbildend, zugleich die entgegengeſetzte Richtung des Geſtaltens einzuſchlagen haben. Wie Shakſpeare in ſeinen Dramen den überlieferten novelliſtiſchen Stoff ergriffen, und jedesmal in eine lediglich dem Drama eigenthümliche Bewegung gebracht hat, giebt für das theoretiſche Verhältniß von Drama und Novelle die anſchaulichſte Belehrung. Das Drama verlegt ſeine Entſcheidungen in die äußerſten Endpunkte der Handlung, die es deshalb thatſächlich herauszuſtellen hat. Die Novelle aber verſchlingt dieſe Endpunkte in den fortlaufenden Faden der Begebenheit, und verarbeitet von Außen nach Innen zu einer Gemüthswirkung, was im Drama von Innen nach Außen treten und zu einer öffentlichen Action werden muß.

Dieſe Natur des Drama's, alles Innere zu einer öffentlichen Action werden zu laſſen, entfaltet es mit der glänzendſten Freiheit und Wirkung als Drama der Geſchichte, indem es die hiſtoriſche Wirklichkeit zu ſeiner Grundlage nimmt. Auch an dem geſchichtlichen Stoff wird der Dichter die dramatiſche Erfindungskraft zu üben haben, aber nicht ſo, daß er in die Geſchichte poetiſch hineinerfinden ſoll, was nur

in den seltensten Fällen zu etwas Ersprießlichem führen wird. Denn wenn auch das Geschäft des Dichters, wie schon Aristoteles bemerkt hat, ein durchaus anderes und bei weitem allgemeineres ist als das des Historikers, so wird doch mit aller Macht der genialen Erfindung nie etwas componirt werden können, was mehr Poesie wäre als die Geschichte selbst, und mehr Drama als die historische Begebenheit. Die dramatische Erfindung wird aber bei dem geschichtlichen Stoff in die lebendigen und persönlichen Quellpunkte der Ereignisse hinabzusteigen haben, und dort neue Zusammenhänge aufzeigen können, welche der Historiker kaum anzudeuten wagen wird, die aber das Drama in schöpferischer Wahrheit und Glaubwürdigkeit aus dem göttlichen Recht, welches die Poesie an die Wirklichkeit hat, heraufbildet. Das Drama hat übrigens immer die Aufgabe, alle Lebenswirklichkeit so hinzustellen, als wenn damit eine für die ganze Welt entscheidende Bestimmung getroffen werden sollte, und so wird auch das dramatische Gedicht, welches sich nicht auf einen historischen, sondern auf einen erfundenen oder novellistisch entlehnten Stoff stützt, selbst den letzteren auf der Höhe, in der Würde und in der Allbedeutsamkeit der historischen Begebenheit zu halten haben.

7. Die dramatiſchen Charaktere.

Der Charakter, dieſes perſönliche Ich der dramatiſchen Handlung, iſt der organiſche Ausdruck der menſchlichen Freiheit, die in ihm eine thätige und productive wird und in einem beſtimmten realen Lebenskreiſe unter gegebenen Verhältniſſen und Bedingungen ſich entfaltet. Der Charakter iſt der ſein eigenes Leben ſich ſchaffende Wille, der ſich auf die innerſten Gründe des Weſens der Perſönlichkeit ſtützt, und damit in die ganze ihm gegenüberſtehende Welt ſich zur Hervorbringung ſeines eigenſten Selbſt hineinbildet. Der Charakter iſt daher die in ſich ruhende bewußte Schwerkraft des Individuums, die aber zugleich ein ewig beweglicher Prozeß geworden iſt, und im Kampf wie in der Ausgleichung mit den beſtehenden Lebensformen das eigenſte Wirken und die wahre Wirklichkeit findet. Im Charakter iſt die Einheit von Natur und Geiſt des Menſchen zur abgerundeten Erſcheinung gekommen, denn es iſt nicht bloß die innere Gedankens- und Willensrichtung, welche den Charakter beſtimmt und ihn zu einem lebendigen Organismus erhebt, ſondern der Charakter ſtellt zugleich die geformte Plaſtik der menſchlichen Gedankenwelt dar, zu der Fleiſch und Blut und die geheimnißvolle

Triebkraft der Säfte mitgewirkt haben, und in welcher der nothwendige Durchgang der Seele durch die Physis die Elemente zu einem festen und sichern Lebensbilde hergegeben hat.

Die Poesie, deren höchste Bedeutung ebenfalls in dieser universalen Zusammenfassung der natürlichen und geistigen Seite des Lebens besteht, wird daher auch in der Charakterdarstellung ihre wesentlichste und lohnendste Aufgabe zu erfüllen haben. Der Charakter aber, welchen der Dichter schaffend wiedergiebt, muß bei ihm vornehmlich in dieser universalen Bedeutung gefaßt sein, in der er nicht bloß in seiner besonderen Art, sondern als Träger und Repräsentant der ganzen Menschheit von Interesse ist. Schon im höchsten menschlichen Sinne handelt es sich bei jedem Individuum eigentlich um die ganze Welt, und in dem Einzelschicksal des Menschen erfüllt sich das Werk der ganzen Schöpfung. Diese Anschauung, welche mit den tiefsten Wahrheiten der Religion und Philosophie innig zusammenhängt, muß in der Kunst das eigentliche Gestaltungsprincip bilden, und wird vornehmlich die künstlerische Entwickelung des menschlichen Charakters leiten.

Die epische Poesie, der Roman, die Novelle, die Lyrik werden mit Erfolg auch die Darstellung der

nur in ihren individuellen Eigenheiten sich abspiegelnden Charaktere unternehmen können, und insofern schon als bloße Charakter- und Sittengemälde ihrer Bestimmung genügen. Das Drama aber wird an Charakteren, die nur um ihrer selbst willen da sind, und deren lediglich auf ihre Eigenart beschränktes Lebensbild nur ein einseitiges psychologisches Interesse gewähren würde, seine höchste und eigentliche Aufgabe nicht erreichen können. Ein dramatischer Charakter ist nicht der, welcher, wie eigenthümlich auch seine Bewegungen in sich selbst sein mögen, in sich ruhend verbleibt, und sich in individuellen Situationen, die sein besonderes Wesen abspiegeln, aber nicht in einem Zusammenstoß thatsächlicher und durch sich entscheidungsvoller Handlungen zeigt. Obwohl im Drama die Charaktere als die Repräsentanten des dramatischen Willens und der dramatischen Freiheit das hauptsächlich bestimmende Wesen und das wahre Bewegungs-Element sind, so werden sie doch in dieser Dichtung nur auf der Grundlage einer lebensvollen dramatischen Handlung und in der innigsten Wechselwirkung mit derselben erscheinen können.

Charakter und Handlung müssen im Drama eng verbunden und in organischer Nothwendigkeit aus einander hervorgegangen sein, so daß sie nur wie

zwei verschiedene Potenzen eines und desselben Inhalts sich verhalten. Die Charaktere dürfen weder als bloß psychologische Gemälde für sich bestehend ein die dramatische Handlung überragendes Interesse haben, noch können sie der letzteren so untergeordnet werden, daß gegen die objective Macht des Thatsächlichen ihre Subjectivität nur als eine unwesentliche Kraft erscheint.

Was Aristoteles in seiner Poetik von der dramatischen Charakterschöpfung sagt, kann, wie alle theoretischen Kunstbestimmungen des großen Philosophen, nur als eine der Idee der griechischen Tragödie specifisch anpassende und von derselben hergezogene Reflexion gelten. Aristoteles bemerkt (cap. VI.) über das Verhältniß von Handlung und Charakter im Drama Folgendes: „Das Hauptsächlichste ist die Composition der Thatsachen. Denn die Tragödie ist nicht eine Nachbildung der Menschen, sondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks und Unglücks. Denn das Glück sowohl als das Unglück besteht in Handlung, und das Ziel (der Tragödie) ist eine Handlung, nicht eine Charakter-Anlage. Was den Charakter anbetrifft, so sind die Menschen mit einer bestimmten Anlage begabt; in Bezug auf die Handlung aber sind sie entweder glücklich oder das Gegen-

theil. Nicht deshalb also, damit Charaktere nachgebildet werden, stellen sie (die Dichter) etwas dar, sondern sie fassen die Charaktere zugleich in der Handlung zusammen, so daß die Handlungen und die Geschichtsfabel der Zweck der Tragödie sind. Der Zweck aber ist von Allem das Wichtigste. Außerdem kann keine Tragödie ohne Handlung bestehen, ohne Charaktere aber kann sie es." [1]

Diese Aristotelische Ansicht ist charakteristisch für das Wesen der antiken Schicksalstragödie, in welcher das Individuum allerdings nur ein Zweites und gewissermaßen Untergeordnetes gegen die Handlung ist, die als eine für sich bestehende und objectiv berechtigte Macht über dem Ganzen ausgespannt ruht, und als dieses göttlich verhängte Element eine innere Unbeweglichkeit behauptet, welche der menschliche Cha-

[1] *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεων, καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας. καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί· καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τίς ἐστιν, οὐ ποιότης. εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες· κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες, ἢ τοὐναντίον. οὐκοῦν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσονται, πράττουσιν· ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας. τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων ἐστίν. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία· ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.*

rakter, wie er auch in sich beschaffen sein mag, durchaus nicht zu durchbrechen im Stande ist.

Dies verdeutlicht uns noch entschiedener den schon früher berührten inneren Unterschied zwischen dem antiken und modernen Drama auch als einen solchen, welcher den sittlichen Lebenswerth des Individuums betrifft, denn in einer Weltanschauung, in welcher der Charakter seiner eigenen Handlung untergeordnet und dienstbar sein kann, und worin dies Verhältniß zugleich die höchste Richtung der schaffenden und darstellenden Kunst bestimmt, steht das Individuum nicht im Besitz seiner ganzen sittlichen Machtvollkommenheit, und hat die ethische gestaltende Kraft der Persönlichkeit an ein außerhalb liegendes fremdes Element preisgegeben.

Die Freiheit des menschlichen Charakters ist zugleich seine wahre Sittlichkeit, und das moderne Drama steht darum auf der Höhe der in sich selbst freien und darum einzig und allein sittlichen Weltordnung, weil es die dem Charakter inwohnende schaffende ethische Kraft zum Lebens- und Ausgangspunkt der Handlung nimmt, weil es den Menschen als den verantwortlichen Urheber seiner Handlung, nicht aber als das Product derselben erscheinen läßt.

Diese Beziehung legt die andere Bestimmung des

Ariſtoteles (cap. XVIII.), worin er vorzugsweiſe von der Charakter-Tragödie ſpricht und dieſe ethiſch nennt (ἡ δὲ ἠθικὴ), noch bezeichnender auseinander. Auch trennt Ariſtoteles in ſeinen weiteren Darlegungen über das Verhältniß der Handlung zum Charakter ausdrücklich die Geſinnung vom Charakter. Er giebt nämlich im ſechſten Kapitel der Poetik ſechs Theile der Tragödie an, aus welchen dieſe beſtehen müſſe, und nennt als ſolche die Geſchichtsfabel, die Charaktere (ἤθη), die Diction, die Geſinnung (διάνοια), den ſceniſchen Apparat (ὄψις) und die muſikaliſche Begleitung.

Unter Geſinnung verſteht er etwas von dem Charakter Geſchiedenes, und bezeichnet damit gewiſſermaßen nur die Sentenzen oder diejenigen einzelnen Gedanken- und Meinungs-Aeußerungen im Drama, welche darin gerade paſſend an den Mann gebracht werden können, und worin er die Tragödie mit der Oeffentlichkeit des Wortes im Staatsleben und auf der Rednerbühne in Parallele ſtellt.[1] Charakter nennt aber Ariſtoteles Dasjenige, was anzeigt, von welcher Beſchaffenheit das Streben eines Menſchen

[1] τρίτον δὲ ἡ διάνοια. τοῦτο δέ ἐστι τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα· ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς, καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν.

iſt, und ob er einem beſtimmten Gegenſtande nachtrachtet oder nicht, weshalb er Denjenigen keinen Charakter zugeſtehen will, welche nicht vollſtändig darlegen, wonach ſie ſtreben oder was ſie fliehen. Geſinnung aber ſei das, worin man zeigt, wie etwas iſt oder wie es nicht iſt, oder worin überhaupt etwas Allgemeines verkündigt wird. [1]

Die Geſinnung iſt auf dieſem Standpunkt ſittlicher und dramatiſcher Weltbetrachtung nicht die den ganzen menſchlichen Charakter durchdringende und beſtimmende Subſtanz, wozu ſie in der Sphäre des modernen Geiſtes untrennbar von Charakter und Handlung geworden. In den wenigen Worten, womit Ariſtoteles das Weſen des dramatiſchen Charakters bezeichnet, hat er ihn als den Organismus einer beſtimmten Lebensbewegung hingeſtellt, in der es ſich um die Jedem eigenen und nothwendigen Ziele handelt, auf welche ſein Daſein als ein thätiges und mit Inhalt erfülltes gerichtet iſt. Die Geſinnung iſt aber dann gewiſſermaßen nur das rhetoriſche Gedankenſpiel des Charakters, und Ariſtoteles zeigt ſich

[1] *ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον, ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις, εἰ προαιρεῖται ἢ φεύγει. διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος ἔνιοι τῶν λόγων, ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἐστὶν, ὅτι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν, ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.*

auch in der Aufstellung dieser Ansicht nur als der bewußte Interpret der ihm vorliegenden griechischen Tragödie, in welcher Sentenz und Charakter allerdings oft in einer gewissen Unangemessenheit zu einander sich befinden, und einzelne Gesinnungs-Aeußerungen fallen, welche für sich selbst einen bestimmten Werth haben, dem Charakter aber keineswegs zur nothwendigen Behauptung seiner dramatischen Lebensstellung eignen.

Die Hauptbestimmungen des Aristoteles über die Gestaltung des dramatischen Charakters enthält aber das funfzehnte Capitel seiner Poetik. Wir versuchen in Folgendem eine Uebertragung dieser Stelle zu geben: „Was den Charakter anbetrifft, so ist dabei vornehmlich nach vier Dingen zu streben. Das Eine und Erste ist, daß die Charaktere gut (χρηστὰ) sind. Charakter wird aber immer Der haben, dessen Rede oder Handlung, wie schon oben bemerkt worden, ein bestimmtes Streben des Willens offenbar macht, einen schlechten Charakter, wenn dieses Willensstreben schlecht, einen guten, wenn es gut ist. Es entsteht der Charakter aber in jeder Gattung von Menschen; denn auch das Weib ist gut, wie auch der Sclave, obwohl vielleicht die Erstere weniger gut ist, der Zweite aber im Allgemeinen schlecht ist. Das

Zweite ist, daß die Charaktere angemessen (ἁρμόττοντα) sind. Denn es giebt auch vorzugsweise männliche Charaktere, dem Weibe aber wäre es nicht angemessen, männlich oder furchtbar zu sein. Das Dritte ist, daß sie wahrscheinlich sind, denn dies ist noch etwas Anderes, als die Charaktere gut und angemessen zu bilden, wie wir auseinandergesetzt haben. Das Vierte ist, daß die Charaktere mit sich übereinstimmen und sich selbst gleich sein müssen. Denn wenn auch Der, welcher dargestellt werden soll, unbeständig und mit sich selbst keineswegs in Uebereinstimmung sein sollte, und gerade nach dieser Anlage zu erdichten ist, so muß doch auch der Unbeständige auf eine beständige und übereinstimmende Weise dargestellt werden. Ein Beispiel von der Schlechtigkeit des Charakters, das keine Nothwendigkeit in sich trägt, ist Menelaus im Orestes. Ein Beispiel der Unschicklichkeit und Unangemessenheit des Charakters giebt die Wehklage des Odysseus in der Scylla und die Rede der Melanippe, des Widerspruchs mit sich die Iphigenia in Aulis, denn die um Hülfe jammernde Iphigenia zeigt sich da keineswegs als dieselbe, wie sie nachher erscheint. Man muß aber bei den Charakteren sowohl, wie auch bei der Composition der Handlungen, immer das Nothwendige oder das Wahrscheinliche suchen, so

daß Jeder ſtets nur das ſage oder thue, was nothwendig oder wahrſcheinlich iſt, und auch in dem, was danach geſchieht, nichts als das Nothwendige oder Wahrſcheinliche ſich zeige."

Die dramatiſche Charaktergeſtaltung zeigt ſich nach dieſen Forderungen des Ariſtoteles allerdings als eine in ſich harmoniſche und verhältnißmäßige Schöpfung, die in einer gewiſſen Abgemeſſenheit und Angemeſſenheit aller Theile zu ſich ſelbſt ſich gliedern ſoll und in der eine gewiſſe Mitte der menſchlichen Individualität eingehalten iſt, die nach keiner Seite hin in einer ertremen Richtung überragend erſcheint und ſich ſo am meiſten dazu eignet, auf dem Boden dieſer antiken Schickſalstragödie zu ſtehen und das göttlich beſtimmte Verhängniß in ſeiner objectiven Gewalt über ſich anzuerkennen.

Dieſe haltungsvolle Mittelſtellung des Charakters hat auch Ariſtoteles an einer anderen Stelle (cap. XIII.) als das eigentliche Lebensprincip für die Geſtaltung einer dramatiſchen Individualität ausdrücklich hervorgehoben. Er bezeichnet hier geradezu den mittleren Charakter als einen ſolchen, welcher für die dramatiſche Darſtellung am günſtigſten und zuläſſigſten iſt, und ſagt: „Dies iſt ein ſolcher Charakter, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit ſich vor Anderen be-

sonders auszeichnet, noch auch durch Schlechtigkei und schimpfliche Handlung in Unglück verfällt, sondern nur durch irgend eine Schuld, die von solcher begangen wird, welche in großem Ansehen und Glück stehen, wie Oedipus und Thyestes und ähnliche ausgezeichnete Männer von solchem Geschlecht."

Das moderne Drama hat dieses dem antiken Menschen- und Kunstleben durchaus entsprechende Gesetz der Mitte, wie es Aristoteles theoretisch begründet, aus seiner innersten Lebensbedeutung heraus durchbrechen müssen.[1] Indem es zum Ausdruck einer erweiterten individuellen Macht und Freiheit des Daseins geworden, nimmt es auch den menschlichen Charakter in seiner ganzen allseitigen Beweglichkeit und selbst in dem äußersten Extrem seiner Lebensrichtungen als ein in keiner Beziehuug zu enges Organ auf. Das moderne Drama ist auch darin diese universale Menschheitsschöpfung geworden, daß

[1] Vgl. H. Th. Rötscher, Cyclus dramatischer Charaktere. Nebst einer einleitenden Abhandlung über das Wesen dramatischer Charaktergestaltung (Berlin 1844), worin der Gegensatz der griechischen Tragödie und der Aristotelischen Kunstbestimmungen zum modernen Drama und vornehmlich zur Shakspeare'schen Darstellung des Bösen (besonders S. 29—46) vortrefflich entwickelt ist. Dieser geistvolle Kritiker hat sich sonst in seinen zahlreichen dramaturgischen Schriften nur wenig über das allgemeine Wesen der dramatischen Dichtung ausgesprochen. S. jedoch seinen Artikel im Rotteck und Welcker'schen Staatslexicon: Theater und dramatische Poesie in ihrem Verhältniß zum Staat.

es ſich auf künſtleriſch conventionelle Gränzen des Guten und Böſen durchaus nicht mehr einläßt, ſondern den brauſenden Strom des Lebens mit allen ſeinen Wellen und Stürmen auf ſein unendlich gewordenes Gebiet herübergeleitet hat. Das Drama der modernen Welt, welches auch das Böſe in ſeiner wildeſten dämoniſchen Gewalt zur Darſtellung aufgenommen, hat darin die Macht der Perſönlichkeit ſelbſt an den düſterſten und ſittlich verworfenſten Charakterbildern zu verherrlichen, und entnimmt die Kraft dazu aus dem Geiſt des modernen Bewußtſeins, das alle Gegenſätze und Widerſprüche des Daſeins in ſich freizulaſſen vermag, und ſie nicht in der Natur- und Götter-Nothwendigkeit bändigt, wie die antike Welt, ſondern ſie individuell ausſtürmen läßt, um ſie zuletzt in der freien Idee des menſchlichen Lebens verſöhnend aufzulöſen. Der dramatiſche Charakter kann in der modernen Welt zu einem höheren Grade von Schlechtigkeit und Bosheit heranſteigen, als in dem antiken Schickſalsnexus, weil er hier ganz allein auf ſich ſelbſt und ſeine menſchliche Verantwortlichkeit geſtellt erſcheint, und weil er die gleich dem innerſten Wachsthum der Blume ihn nothwendig drängende Aufgabe hat, ſich ſelbſt zu vernichten, wenn er nicht gut ſein, das heißt: in der

ewigen Idee des Lebens sich nicht harmonisch begränzen kann.

Dieser Selbstvernichtungsprozeß des bösen Charakters ist eine Hauptbewegung des modernen Drama's geworden, das darin seine äußere Gestaltungskraft wie seine tiefste Lebensinnerlichkeit fesselos walten läßt. Wie der Charakter hier überhaupt in seiner völligen Einheit mit der Handlung auftritt, so hat er auch das ganze unbegränzte Gebiet, so weit es das Drama für die objective Welt der thatsächlichen Ereigniſſe sich überweisen darf, ebenso für die subjective Welt als freien Spielraum seiner Individualität in Anspruch zu nehmen.

Im modernen Drama steht der Mann auf der Höhe seiner Thaten, und der Charakter mißt sich an seiner eigenen Handlung in allen seinen menschlichen und künstlerischen Dimensionen ab.

---

8. Verwickelung und Katastrophe.

Der dramatische Höhepunkt des Lebens ist die Katastrophe, welche der entscheidungsvolle Moment ist, der aus einer Verwickelung folgt und in der

diese eine alle weitere Lebensmöglichkeit zur Nothwendigkeit abschließende Lösung findet.

Aus der künstlerischen Einheit der Handlung, die wir früher in ihr rechtes Licht zu stellen gesucht, erhellt schon von selbst, daß die Verwickelung des Drama's, welche die Vorbereitung der Katastrophe ist, nicht zu ausgreifend und bunt überladen geschehen darf. Denn die Bedeutung der Katastrophe, die allerdings in gewichtigster Schwere hereinbrechen muß, kann durch die Vielfältigkeit und künstliche Verschlingung der ausgeworfenen Fäden nicht erhöht werden, obwohl die großen Lebensmassen, welche der Geist des modernen Drama's von selbst anzieht, zu der hohen Einfalt der Composition, wie sie der antiken Poesie eigen war, nicht mehr gelangen lassen.

Auf der andern Seite hat sich aber auch das heutige Drama, eben wegen dieser seiner Beziehung zu einem verwickelter gewordenen Lebensprozeß, vor einer zu großen Einförmigkeit seines thatsächlichen Fortganges zu hüten. Von allen Seiten her Verwickelungsmomente anzuhäufen, immer neuen begebenheitlichen Zünd- und Explosionsstoff heranzuschleppen, und Steine des Anstoßes und der Ueberraschung auf den Weg der Handlung zu werfen, um die Katastrophe länger und länger aufzuhalten, dies ist schon

an ſich kein dramatiſches Verfahren, und kann nur von dem Epiker und Novellendichter mit wirklichem Erfolg ausgeführt werden.

Dagegen verlangt es das Recht der dramatiſchen Compoſition, die Verwickelung der Handlung und Charaktere ſo thatſächlich zu ſättigen, ihr Nichts, was in die Lebensidee des Ganzen gehört, vorzuenthalten, und das productive Bedürfniß des Stoffs nach ſeinem innern Maaß ſo reichlich walten zu laſſen, daß die Kataſtrophe nachher wie auf einer geſunden kräftigen Naturbaſis darauf ruhen und ſich um ſo entſcheidungsreicher als das letzte Glied einer großen vollen Lebenskette geltend machen kann.

Diderot[1] macht eine ſehr treffende Bemerkung, wenn er ſagt: daß man die Entwickelung vor dem Zuſchauer nicht verbergen dürfe! In der That darf ſich der Dichter dem Zuſchauer gegenüber nicht in ein Geheimniß hüllen, ſondern er muß den letzteren auf die Höhe ſeines eigenen ſchöpferiſchen Standpunktes zu ſich erheben. Es darf im Drama keine geheimnißvollen und unklaren Momente geben, auf welche die Handlung in ihrem Fortgang und in ihren Entſcheidungen ſich ſtützt. Wenigſtens muß dem

[1] Dialogue et Discours sur la poesie dramatique in den Oeuvres de Théâtre de Mr. Diderot; deutſch von Leſſing (Berlin 1781) II. 240.

Zuſchauer klar ſein, was der handelnden Perſon im Drama ſelbſt noch unklar geblieben ſein dürfte. Denn die Ueberraſchungen, die romanhafter Art ſind, haben in der dramatiſchen Poeſie nur einen geringen Werth.

Auf der anderen Seite dürfen aber auch nicht die Motive ſowie die begebenheitlichen Verwickelungen des dramatiſchen Charakters ſo fertig und durchſichtig ausgebreitet vor dem Zuſchauer daliegen, daß dieſer ſich gewiſſermaßen an den Fingern berechnen kann, wie ſich Alles ereignen wird.

Die geheimen Fäden der dramatiſchen Verwickelung müſſen dem Zuſchauer klar ſein, aber er muß nichtsdeſtoweniger noch mit ſeiner ganzen geiſtigen Spannung in denſelben verkettet bleiben, damit die Kataſtrophe eine ſolche auch für den Zuſchauer wird, und die dramatiſche Löſung als die Entwirrung einer ganzen menſchlichen Frage zugleich die wohlthuende Entlaſtung aller daran Betheiligten iſt.

Solche dramatiſchen Verwickelungen werden aber niemals taugen, wo der Zuſchauer den handelnden Charakter zu ſehr überſieht, und denſelben der Beſchränktheit zeihen muß, etwas nicht geſehen und bemerkt zu haben, was vor Aller Augen offenbar und unzweifelhaft iſt. Denn Alles eignet ſich zur dramatiſchen Darſtellung, nur nicht die Dummheit, die im

Ernſt als Verſtand und Charakter eingeführt werden ſoll.

---

9. Dialog und Monolog.

Als die Verbindungsform der dramatiſchen Darſtellung erſcheint der Dialog, welcher die plaſtiſche Gruppirung der Scene durch den Rede-Ausdruck innerlich ausführt, und darin das pulſirende Leben des Drama's in allen ſeinen Accenten und Tonarten auseinanderlegt.

Der Dialog hat nicht nur den inneren Charakter der Perſonen, ſondern auch das äußere Gewebe der Handlung zu tragen. In ihm ſchließt ſich das Geiſtige und Thatſächliche des Stücks individuell zuſammen, und er hat deshalb die unendliche Fülle des Inhalts mit dem feinſten charakteriſtiſchen Maaß zu verarbeiten. Der Dialog muß ein ſtraffer, ſtets angeſpannter Bogen ſein, deſſen Pfeile nach allen Richtungen hin ausfliegen, und niemals ihres Ziels verfehlen dürfen. Denn ein einziger lahmer Wurf vernichtet hier ganze Lebensmomente, während das Kleinſte und Einzelnſte, das durch den Dialog in ſeiner richtigen Bezeichnung ſteht, in die geſammte Lebensſchöpfung Licht und Wärme verbreitet.

Wie der Dialog, ist auch der Monolog zu beurtheilen, der ein Zwiegespräch der handelnden Person mit sich selbst ist, und in sofern auch dialogisch behandelt werden muß. Der Monolog darf ebenso wenig ein einsames Selbstgespräch, als eine müßige undramatische Betrachtung sein, sondern er muß als ein geistiges Moment der dramatischen Handlung erscheinen. Im Drama giebt es keine Einsamkeit, und auch der Monolog, in welchem der Charakter sich in seine innersten Motive zurückzieht, muß eine Handlung für Alle sein, die uns in derselben Spannung hält, wie jede andere Action des Drama's.

Bei dem raschen und ungesäumten Vordringen, welches aller dramatischen Handlung von Natur eigen ist, kann auch der Dialog nicht die Stätte müßiger Ergehungen sein, welche für das Ganze keine charakteristische Bedeutung haben. Der Dialog, als diese geistige Concentration von Charakter und Handlung, steht in allen seinen Aeußerungsweisen durchaus im Dienst dieser beiden dramatischen Haupt-Elemente, und muß denselben streng, rasch, erschöpfend und mit möglichst wenigem Zeitverlust versehen.

Denn das Drama ist diejenige Dichtung, die am wenigsten Zeit mit Worten zu verschwenden hat, und da die entscheidende dramatische Stunde jeden Augen-

blick ſchlagen kann, ſo müſſen auch die Worte nach dem Maaß der Thaten und der auf ſie gerichteten Charaktere ſich begränzen.

So muß auch der Dialog als die Wortgebung der Charaktere ſich vor jeder falſchen Tonart hüten, die der individuellen Natur und Stimmung, wie auch der thatſächlichen Situation nicht angemeſſen wäre.

Der Dialog muß dem Charakter im Drama Alles geben, was zu ſeiner Hervorbringung nöthig iſt. Der Charakter empfängt vom Dialog nicht nur den Ausdruck ſeiner Seele, ſondern auch ſeine Phyſiognomie, ſeine mimiſche Bewegung, ſeine Geſtalt, ja ſelbſt ſeine Kleidung, welche der dramatiſche Dichter ſchon durch den Dialog dem Charakter anerſchaffen muß.

Denn der Dichter, der ſich in Bezug auf alle dieſe Dinge auf ſeine etwa in Parentheſe einzuſchaltenden Bemerkungen, auf die herkömmliche Theaterpraxis und auf das Talent des Schauſpielers verlaſſen wollte, würde dadurch dem Zufall anheimgeben, was Sache der dichteriſchen Production ſelbſt iſt, und durch die inneren Mittel derſelben von ihm beſchafft werden muß.

Der dramatiſche Dialog trägt in ſich die Kraft, eine ſo allſeitige und intenſive Mannigfaltigkeit von Ausdrucksformen aufzubauen, daß dadurch auch eine

vollständige mimiſche und plaſtiſche Abbildung des Charakters geſchehen muß. In dem Tonmaaß, den Schwingungen und dem Farbenaufwand der Rede, in der ganzen individuellen Dialektik des Dialogs, muß der Dichter auch Geſtalt und Phyſiognomie ſeiner Charaktere, ihr Gebärdenſpiel, ihre Größe, ihre ganze leibliche Erſcheinung, vorzuzeichnen und geiſtig auszuprägen verſtehen.

Als der Meiſter dieſer wahrhaft plaſtiſchen und körperzeugenden Kunſt des Dialogs iſt vor Allen Shakſpeare zu nennen, deſſen Charaktere ſich ſtets ſo energiſch und umfaſſend entweder in ihren eigenen Redeformen oder auch in der Contraſtirung durch die Reden der Andern darlegen, daß über die Dimenſionen ihrer Aeußerlichkeit niemals ein weſentlicher Zweifel übrig bleiben kann.

Der Schauſpieler, welcher einen Shakſpeare'ſchen Charakter darzuſtellen hat, wird über die zu wählende Maske niemals in einer großen Ungewißheit ſein können, und er iſt zur wirkſamſten Herſtellung derſelben nur auf das richtige innere Verſtändniß des Dichters zu verweiſen. Diejenigen Schauſpieler, welche die höchſte geiſtige Erkenntniß des Dichters haben, werden darum auch in der Regel in der Charaktermaske die glücklichſten und zutreffendſten ſein, wie

dies unter den neueren deutschen Mimen namentlich bei Seydelmann als eine Haupt-Eigenthümlichkeit sich erwies.

Diese symbolische Eigenschaft des wahren dramatischen Dialogs kann sich, wie gesagt, bis auf die Kleidung erstrecken, denn eine Person im Schlafrock wird sich anders ausdrücken müssen als eine im Königsmantel, und die Lumpen des Bettlers bedingen eine andere Redeweise als Sammet und Seide der Vornehmen.

Wenn sich Shakspeare auch zuweilen in dem dramatischen Maaß der Diction zu vergreifen scheint, indem er gewisse hochtönende Wendungen Personen aus allen Ständen und auf allen Lebensstufen gleichmäßig giebt, so weiß er doch diese Ungehörigkeit, die bei ihm weniger eine dramatische Inconvenienz als ein Fehler des poetischen Stils seiner Zeit ist, stets durch die ächt plastische Figuration seines Dialogs, in dem am Ende Alles an seinen rechten Ort und in sein rechtes Licht kommt, auszugleichen.

10. Dramatiſcher Stil. Vers und Proſa.

Der wahrhafte dramatiſche Stil wird aber immer der ſein, wo die Sprache des Drama's die individuellen geiſtigen und mimiſchen Elemente des Charakters zu einer anſchaulichen Einheit gebracht und darin die ganze äußere und innere Bewegung des dramatiſchen Lebens feſt und ſicher abgebildet hat.

Der dramatiſche Stil erfordert darum den höchſten Tact des Genies, weil in ihm nichts gekünſtelt und geleimt werden darf, ſondern Alles wie eine unmittelbare Lebensſtrömung, in einem ebenen und harmoniſchen Maaß das Unendliche und Mannigfaltigſte einſchließend, daſtehen muß. In dem epiſchen und Romanſtil wird der Dichter mehr oder weniger ſeine eigene Individualität einmiſchen können, und dadurch auch ſeiner eigenen Stimmungen in ſeinem Werk ſich entledigen.

Dieſes ſubjective Behagen des Urhebers, das auch manches künſtliche Weſen in den Stil hineinbringen kann, verträgt das Drama nicht. Hier bedeutet das Wort im eigentlichſten Sinne den Mann, und ſtellt einen lebendigen menſchlichen Gliederbau

dar, in dem die kleinste Partikel den ganzen Organismus betrifft.

Das referirende Element, welches der epische Stil in sich trägt, wird demselben mancherlei Freiheiten und Abschweifungen gestatten, und ihn auch zu einer künstlicheren und verschlungeneren Satzbildung befähigen, als dem dramatischen Stil eigen sein darf. Der letztere ist nicht, wie der epische, um etwas Anderen willen da, das er bloß in Weise der Aufzeichnung vermittelt. Der dramatische Stil bedeutet sich selbst, insofern er der unmittelbare Ausdruck der Lebensthat ist und von dieser die ursprünglichen Farben und Darstellungstöne empfängt.

Ob Vers oder Prosa dem dramatischen Stil am besten eignen, wird sich aus allgemeiner Theorie schwerlich bestimmen lassen. Wenn auch das Drama vorzugsweise die Sprache des wirklichen Lebens zu reden hat, so steht es doch immer auch in seinen Ausdrucksformen auf der idealen Höhe, zu der alle Kunst unmittelbar durch ihre vergeistigende Natur erhebt.

Der Gebrauch des Verses kann daher die dramatische Darstellung in der Treue, welche sie der realen Wirklichkeit schuldig ist, nicht beeinträchtigen. Vielmehr hat das Drama seit der griechischen

Tragödie her als dieſe höchſte Lebens- und Kunſt-Schöpfung immer vorzugsweiſe den idealen Gang des Verſes ſich vorbehalten.

Nothwendig iſt aber dem Drama der Vers keineswegs, beſonders aber nicht in den Zeiten ſpäterer Kunſt- und Weltbildung, wo auch die Proſa ihr ſubſtantielles Weſen erhöht und in ihren eigenen Formen nicht mehr als ein Gegenſatz zu dem Element der Poeſie ſelbſt zu betrachten iſt.

Es wird weſentlich von der Stimmung, dem Bedürfniß und der Bildung eines Zeitalters abhängen, ob das Drama, welches auch darin der Repräſentant der Gegenwart iſt, aus dem Vers oder der Proſa die Technik ſeiner Darſtellung beſtreitet. Die Anforderungen der Epochen wechſeln ſich darin ab, und auch die Rückſicht auf die Zweckmäßigkeit, welche ſich in den verſchiedenen Zeiten der künſtleriſchen Cultur verändert, mag darüber zu entſcheiden haben.

Wenn die poetiſche Bildung eines Volkes in Phraſen zu zergehen droht, und die Macht der überlieferten und ſchon geſchaffenen Formen ſtärker wird als das innere productive Vermögen, iſt die Proſa auch für die Sprache des Drama's einer ſolchen Zeit mehr anzurathen als der Vers.

Der Vers, der auch für ſich ſeine den Gedanken

beſtimmenden Ueberlieferungen hat, wird leichter die gedankenloſen und conventionellen Wendungen benutzen als die Proſa, in der, was einer ſolchen Periode Noth thut, auf das allgemeine productive Grundelement des Geiſtes zurückzugehen iſt.

Dies Bedürfniß ſcheint auch die gegenwärtige Zeit des deutſchen Drama's zu empfinden, in dem mit Recht die Proſa wieder vielfach zum Organ der dramatiſchen Darſtellung gemacht worden iſt. Shakſpeare miſchte Verſe und Proſa in charakteriſtiſchen Gruppen durcheinander, und prägte darin die Freiheit der dramatiſchen Darſtellung auf das Beweglichſte, jedoch ſtets mit einem beſtimmten und ideegemäß beabſichtigten Eindruck, aus. Die Proſa eignet er aber keinesweges bloß den niederen Leuten und dem Volke zu, ſondern ſie tritt auch, wie im Lear, Othello und anderen Stücken, an Stellen bei ihm ein, wo gewiſſermaßen alle Lebensformen geplatzt ſind, und der ſchmerzerfüllte, am Daſein verzweifelnde Geiſt in das allgemeine Weſen der Dinge zurücktreten möchte.

* * *

Zweiter Abſchnitt.

Der Urſprung der modernen Bühne.

1. Das Drama und die christliche Kirche.

Alle dramatische Kunst nimmt ihren Ursprung aus den religiösen Cultusformen der Völker. Die Kirche, wie ausschließend sie sich nachher auch stets gegen das Theater zu stellen suchte, hat doch immer und überall nur als Theater, in der Form dramatischer und theatralischer Darstellung, ihre erste Herrschaft befestigt.

Plutarch, in seinem Buch de Musica, will deshalb auch das Wort Theater, *θέατρον*, von *θεὸς*, Gott, ableiten, um damit die religiöse und gottesdienstliche Entstehung aller theatralischen Spiele zu bezeichnen.

Wenn aber das Theater auf *θεὸς*, Gott, sich bezieht, so hängt es eben so sehr, und für den Etymologen vielleicht noch wahrscheinlicher, mit *θεάομαι*, schauen, zusammen. Das Volk will seinen Gott schauen, und dies Bedürfniß des wirklichen Schauens, das sich mit dem bloßen Glauben an einen unsicht-

baren religiösen Inhalt nicht mehr begnügen will, zeigt sich schon gewissermaßen wie ein Erwachen des Skepticismus im Volksgeist, und erscheint als der erste Drang, etwas wissen zu wollen von der Wirklichkeit eines göttlichen Lebens.

Dieser Herausforderung des skeptischen Volksgeistes, wirklich einmal etwas von den göttlichen Dingen zu sehen, haben alle Religionssysteme nur dadurch entsprechen können, daß sie in dieser großen Verlegenheit sich die darstellende Kunst zu Hülfe gerufen, und daß die Kirche selbst theilweise sich in ein Theater verwandelt und das Drama selbst in ihrem heiligen Schooße geboren hat.

Man darf aber nicht annehmen, daß das Volk, welches immer nur von einem Instinct für die Wahrheit geleitet wird, in diesen theatralischen Darstellungen des göttlichen Inhalts, welche die Kirche giebt, etwas Anderes vollbracht sieht, als eine allmählige Zersetzung und Auflösung der religiösen und kirchlichen Formen, als eine Auslieferung der Priestertradition an das immer neu schaffende freie Volksbewußtsein. Darum sehen wir auch, wie in den ersten Theaterspielen der christlichen Kirche, in diesen religiösen und geistlichen Mummereien, und selbst in den ernstesten religiösen Festdarstellungen, sich bald

auch das komiſche Volks-Intermezzo eindrängt, welches burleske und oft im witzigſten Narrenton gehaltene Jahrmarktsſcenen mitten in die Darſtellung der geheimnißvollſten Lebensmomente Jeſu Chriſti hineinverlegt.

Der Volksgeiſt deutet dadurch, freilich oft in unpaſſender und widriger Weiſe, ſein Recht an, ſich in unmittelbare Nähe zu dem Inhalt der Religion zu ſtellen, und ihr den ganzen Muthwillen und die Eigenmacht ſeines irdiſchen Lebens gewiſſermaßen jauchzend entgegenzuſetzen. Und in dieſem Recht beſtärkt und beſtätigt ihn die Kirche ſelbſt durch die dramatiſche und theatraliſche Form, die ſie angenommen, und durch welche ſie bei aller Geſchicklichkeit der Prieſter doch immer bald verrathen muß, daß es jenſeits dieſer Formen noch eine Religion der Wahrheit und des reinen Geiſtes giebt, die man durch die bunten theatraliſchen Spiele des Cultus eigentlich nur umhüllt und umnebelt.

Die theatraliſche Kirche, mag ihre Mummerei nun in phantaſtiſchen Prozeſſionen oder im Buchſtabenformalismus der poſitiven Glaubensbekenntniſſe beruhen, die theatraliſche Kirche drängt überall ſelbſt ihren Gegenſatz und ihre Auflöſung in der Religion des Geiſtes, heraus, die wir im Mittelalter ſchon

durch die humoriſtiſche Volksoppoſition, die ſich dicht an die heiligen Traditionen ſtellt, angedeutet ſehen können.

Die chriſtliche Kirche hat darin gerade dieſelben Wendepunkte durchgemacht, wie das mythiſche Heidenthum. Wie das griechiſche Drama aus dem Dionyſosdienſt, ſo ging das moderne Drama aus dem kirchlichen Dienſt des Chriſtenthums und aus dem Leben Jeſu Chriſti hervor, welches Clemens Alexandrinus das Drama der Menſchheit (τὸ δρᾶμα τῆς ἀνθρωπότητος) nannte.

Der culturbringende, vermittelnde und erfüllende Gott Dionyſos, welcher als der Gipfel der antiken Welt- und Kunſtbildung erſcheint, ſtirbt in der antiken Objectivität, die zuletzt als eine aus ſich ſelbſt entgöttlichte und entleerte daſteht. In Chriſtus aber erwacht die unendliche Subjectivität der neueren Menſchheit als eine freie und ſich aus ſich ſelbſt beſtimmende.

Das plaſtiſche und lebensvolle, gewiſſermaßen dionyſiſche Prinzip, welches urſprünglich in der Sendung Jeſu Chriſti liegt, iſt von den Heiden der damaligen Zeit bei weitem richtiger erkannt worden, als von einem großen Theil der ſpäteren Chriſten ſelbſt, die eigentlich nur das Leiden Chriſti und ſeine

negative Stellung zur Welt zum Gegenstand ihrer Religion gemacht haben. Die erste Bemerkung, welche die Heiden über den erschienenen Christus machten, war die, daß er auch ein genießender Gott sei, und weil sie sahen, daß er Wein trank, nannten sie ihn οἰνοπότης, und riefen: „siehe, der Menschensohn isset und trinket!“ Christus erscheint auch in den ältesten Kunstvorstellungen der ersten Christen niemals als der gekreuzigte Gott, und Fr. Münter hat in seinem Buch: „Die Kunstsymbole der alten Christen“ (I. 7. 7.) mit ziemlicher Gewißheit gezeigt, daß die Vorstellung des Gekreuzigten in der ganzen ältesten Kirche durchaus unbekannt gewesen, wie man auch annehmen kann, daß die Kirche nicht vor Ende des siebenten Jahrhunderts die Crucifixe gekannt habe.

Dies eigenthümliche Verhältniß stellt sich uns noch beziehungsreicher in der Stellung der ersten christlichen Kirche zum Theater der heidnischen Völker dar, welches letztere sich noch lange, bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums hinein, pomphaft und **mächtig anlockend erhalten zu haben scheint. Man muß es der christlichen Kirche nachsagen, daß sie zuerst gewaltige Anstrengungen machte, das antike Theater, an dem sie einen gefährlichen Nebenbuhler in der Gewinnung des Volksgeistes hatte, zu verdrängen,**

und beide ſtanden ſich lange in einem durchaus feindſeligen und gereizten Verhältniß gegenüber: das antike Theater, in welchem gewiſſermaßen die fortdauernde Lebenskraft des Heidenthums in letzter Glorie ſich vertreten wollte, und die chriſtliche Kirche, welche trotz aller Verdammungsformeln, die ſie gegen das Schauſpiel ausſprach, doch bald fühlte, daß der reine Geiſt Jeſu Chriſti für die Völker noch nicht anlockend genug geworden war.

Das antike Theater führte ſeinerſeits in ſeinen eigenen ſceniſchen Darſtellungen den Kampf gegen das Chriſtenthum, und beſonders gab man zu Rom im erſten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung Stücke, in welchen die chriſtliche Religion verhöhnt und beſchimpft wurde. Die chriſtliche Kirche ſollte aber bald auf das Gebiet des Theaters ſelbſt hinübertreten, und ſie lernte zunächſt dem antiken Theater alle ſeine Vortheile abzugewinnen, was ſie zuletzt in der That dahin führte, daß die äußere Einrichtung des chriſtlichen Kirchengebäudes den räumlichen Verhältniſſen des antiken Theaters, an welche das Volk einmal durch die Gewohnheit gefeſſelt war, anpaſſend gemacht wurde.

Die altchriſtliche Liturgie ſelbſt, aus welcher alle heutigen noch im Gebrauch befindlichen herſtammen,

war nichts Anderes, als ein ſymboliſches Drama, in dem der Inhalt der chriſtlichen Religion mit großartigen Effecten in Scene geſetzt wurde, in welchem aber zugleich das Volk ſelbſt, als berechtigte dramatiſche Perſon mitſpielend, einen ſelbſtändigen Antheil an der religiöſen Handlung gewann.

Das ſymboliſch-liturgiſche Drama des Urchriſtenthums, welches die Kirche zum Mittelpunkt einer großen Volksgemeinſchaft, und die Religion zu einer frei aus ſich ſelbſt heraustretenden Volks-Action machte, es ſtellt uns den chriſtlichen Cultus in ſeinen reinſten und ächteſten Formen dar, die er ſpäter ſowohl in der römiſch-katholiſchen Kirche ſelbſt, wie auch in der proteſtantiſchen, nur wieder einbüßen, charakterlos verwaſchen und an die abſolute Prieſterformel verfallen laſſen konnte.

Man hat in unſerer Zeit auch das Urchriſtenthum wieder zu einem der Stichwörter des Tages gemacht, aber Diejenigen, welche bereitwillig verſprechen, uns in dieſe erſten geſunden Zeiten der chriſtlichen Religion wieder zurückzuführen, mögen vielleicht nicht bedenken, daß in dieſen Zeiten das Chriſtenthum noch durch und durch Volksreligion war, der Cultus ein frei von aller polizeilichen Dogmatik ſich geſtaltendes Volksdrama, und die chriſt-

liche Gesellschaft eine Verwirklichung der christlichen Liebe, die, nach den Ansichten der Apostel und ersten Kirchenväter, sogar auf eine Gemeinschaft des Eigenthums und auf einen Allen gleichmäßig zustehenden Antheil an den Erzeugnissen des Erdbodens sich erstrecken sollte.

Eine wirklich dramatische Handlung ist immer die, wo alle Theile als gleichberechtigte Träger der ihr eigenstes Wesen bestimmenden Idee erscheinen, und in dieser Bestimmtheit zu einer Action gegen einander herausgetreten sind. Darum verlor das christliche Abendmahl seine wahrhaft dramatische Bedeutung, sobald in den späteren Gestaltungen der Kirche das Volk gewissermaßen den Priestern weichen mußte und von dem berechtigten Mitgenuß der Communion ausgeschlossen wurde, wodurch an die Stelle einer dramatischen Handlung der bloß theatralische Prunk des Meßschauspiels, welches die Priester allein bestritten, eintrat. Die Reformation führte zwar das Volk als den zum Mitgenuß und zur Mithandlung berechtigten Körper des Gottesdienstes wieder an den Altar zurück, und besiegelte dadurch zuerst den Beginn einer neuen dramatischen Weltepoche, welche sich mit der Reformation heraufführte. Aber die Lutherische Messe selbst wurde doch mehr oder weniger nur

eine rationelle Abklärung der römisch-katholischen Elemente, und konnte die innere dramatische Lebenskraft der urchristlichen Liturgie nicht wieder in die Kirche zurückführen.

---

2. Die Mysterienspiele in Deutschland.

Wie die alte christliche Kirche ein wirklich dramatisches Element in ihrem eigenen Schooße trug, so war sie auch, den sinnlich verwöhnten Heiden gegenüber, bald immer mehr auf wirksame theatralische Darstellungsmittel, besonders bei ihren religiösen Festen, angewiesen. Vornehmlich war es die Feier des Osterfestes, die schauerlichen Momente der Passionswoche, das große geheimnißvolle Charfreitags-Drama und die wunderbare Palmsonntags-Prozession, welche letztere zuerst aus der Mitte der Kirche selbst ein theatralisches Spiel hervortreten ließ, indem Christus früher an diesem Tage auf dem sogenannten Palmesel reitend dargestellt wurde, welches entweder ein hölzerner oder auch ein lebendiger Esel war, der, mit Kränzen und Blumen geschmückt, und eine Patene mit der geweihten Hostie tragend, eine Puppe auf seinem Rücken umherführte, und diese Puppe war Jesus Christus selbst.

Dieſe Oſtergegenſtände ſind auch der Hauptinhalt aller dieſer kirchlich theatraliſchen Darſtellungen und Mummereien, welche in Deutſchland beſonders unter dem Namen der Myſterien, und in dieſem Lande vielleicht früher als anderswo, ihre Ausbildung erhielten. Dieſe bei allen Nationen verbreiteten Myſterienſpiele ſcheinen in Deutſchland ſchon zur Zeit Karls des Großen ſtattgefunden zu haben, und es giebt zwei Handſchriften alter Kloſterſchauſpiele aus dem Jahre 815, wie auch aus dieſer Zeit ein Verbot angeführt wird, wonach bei ſolchen Darſtellungen keine Prieſter- oder Mönchskleidung angelegt werden durfte. Unter den uns bekannt gewordenen Oſterſpielen iſt eines der älteſten und bemerkenswertheſten das ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi, welches in das zwölfte Jahrhundert geſetzt wird, und in dem der römiſche Kaiſer, verſchiedene Könige, die Kirche, die Synagoge und der Antichriſt auftreten. Der Antichriſt macht ſich zum Herrn aller Kaiſer und Könige, die ſich ihm tributpflichtig unterordnen, aber ſeine Macht wird gebrochen, die Monarchen kehren wieder zur Kirche zurück und ſühnen ihren Abfall von derſelben durch den Ausdruck der tiefſten Reue.[1]

[1] Pezii thesaur. noviss. anecdot. Vol. II. Part. 3. p. 185.

In die ursprünglich lateinische Sprache dieser Spiele scheint sich bald auch die Volkssprache selbst eingedrängt und damit ihr Recht auf den dargestellten Inhalt geltend gemacht zu haben. Insofern erscheinen diese theatralischen Formen der alten Kirche überhaupt als die eigentliche Vermittelung der Kirche mit dem Volksgeist. Der lateinische Gottesdienst konnte dem Volke den Inhalt der Religion nur verbergen, und die theatralischen Darstellungen der christlichen Glaubensgeschichte wurden gewissermaßen die erste, dem Volksverstand entsprechende Exegese des religiösen Stoffes, welche die Priester sonst nicht geben konnten und wollten, die sie aber als theatralische Lustbarkeit unbesorgt an das Volksbewußtsein auslieferten, wodurch denn Christus und die Apostel, ihre Thaten und ihre Leiden zuerst in eine warme menschliche und verständliche Nähe gerückt wurden. Man kann daher sagen, daß das Christenthum in die Welt hineingeschauspielert werden mußte, weil es sonst durch die Priester niemals eine volksthümliche Verbreitung gefunden haben würde. Die lateinische Sprache blieb zwar in den Mysterienspielen gewissermaßen die officielle Sprache des lieben Gottes und Jesu Christi selbst, die sich Anstandshalber nicht anders als in den Ausdrücken der kirchli-

chen Vulgata äußern durften, aber auch dieſe beiden erſten Perſonen der Gottheit wurden bald ſo gefällig, der lateiniſchen Vulgata zum Beſten des Volks eine artig gereimte deutſche Ueberſetzung hinzuzufügen.

In dieſer Form iſt durchgängig ein Oſterſpiel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, welches uns Mone aus einer St. Gallener Handſchrift mitgetheilt hat, und das in einer ſchon ziemlich feſten dramatiſchen Geſtalt in neun Handlungen das Leben Jeſu in ſeinen bedeutendſten Momenten darſtellt. So heißt es z. B. in dem Geſpräch zwiſchen Jeſus und Petrus über die Fußwaſchung:

Petrus.

Non lavabis mihi pedes in aeternum.
Herre Meiſter, es ſoll nit ſein,
Daß Du waſcheſt die Füße mein.

Jeſus.

Si non lavero te, non habebis partem mecum.
Läßeſt Du Dir die Füße nit
Waſchen hier zu dieſer Zit,
So inhaſt Du ſicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.

Petrus.

Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput.
Herre, die Rede ſoll nit ſein,
Waſche nit alleine die Füße mein,
Waſche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich ſo dure werde gebannt. —

Dieſe erſte Volksdramatik der neueren Völker, die wir zuerſt aus einem freien Ineinanderleben von Volk und Kirche heraustreten und auf dieſem Grunde in den Myſterienſpielen ſich geſtalten ſehen, zeigt aber in ihren Formen noch überwiegend einen epiſchen Charakter auf, indem ſie die Handlungen, welche ſie darſtellt, weniger in ihren entſcheidenden thatſächlichen Momenten und in dem eigentlich dramatiſchen Umſchlagen der Charaktere und Verhältniſſe erfaßt, als es ihr vielmehr darauf ankommt, cykliſch und gruppenweiſe eine ganze Reihe von Handlungen und Perſonen vorüberzuführen, die ihre Bedeutung in dem Geſammtverlauf der ganzen Entwickelung und ihren Endpunkt in einer letzten ſich anſchließenden Handlung finden.

Wir ſehen dies namentlich bei jenen Darſtellungen des Neuen Teſtaments, bei den großen Paſſionsſpielen und Apoſteldramen, deren Darſtellung oft mehrere Wochen hintereinander dauerte, wie auch bei den Heiligen-Schauſpielen, die immer biographiſch einen geſammten Lebensverlauf zum Gegenſtand haben. Dieſe dramatiſchen Spiele halten darin noch den allgemeinen Charakter des Mittelalters feſt, das eine cykliſche Zuſammenhäufung von Lebensgruppen

ist, die sich nacheinander abwickeln, wie auch die bildenden Künste in dieser Zeit am liebsten Alles gruppenweise darstellen.

In dieser Art sind auch die ersten scenischen Einrichtungen des modernen Volksdrama's charakteristisch. Der berühmte Julius Cäsar Scaliger (Poetic. 1561. I. c. XXI.) beschreibt uns noch die Weise der Mysteriendarstellungen in Frankreich, wie er sie zu seiner Zeit, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gesehen. Die Personen, welche in einem Stück aufzutreten hatten, stellten sich alle zu gleicher Zeit auf der Bühne vor den Zuschauern auf, und pflegten während der ganzen Handlung nicht abzutreten, auch wenn sie nichts mehr zu sprechen hatten, indem die schweigenden für abwesend angesehen wurden. Dasselbe bestätigt Riccoboni in seiner Geschichte des französischen Theaters, indem er bemerkt, daß das Theater in den Mysterienspielen Paradies, Hölle, Himmel und Erde zu gleicher Zeit darstellte und daß diese Decoration niemals verändert wurde, wie auch immer die Handlung selbst wechseln mochte. Die Erde bildete den mittleren Theil zwischen Himmel und Hölle, und stellte bald Jerusalem, bald das Vaterland irgend eines Heiligen oder Patriarchen vor. Auf die Erde sah man bald Engel vom Himmel heruntersteigen,

bald Teufel aus der Hölle heraufkommen, um ihren Einfluß auf die menschlichen Handlungen zu üben.

In einem mittelniederländischen Osterspiel, welches Haupt in seiner Zeitschrift für deutsches Alterthum mittheilt, erscheint Gott Vater hoch oben auf einem Gerüste in schneeweißem Talar, mit langem Silberbart. Unmittelbar zu den Füßen des Himmelsgerüstes aber gähnte der Höllenschlund, der durch einen Kasten vorstellig gemacht wurde, welcher sich öffnen und schließen konnte, je nachdem die Teufel zur Welt heraufkommen oder nach verrichtetem Tagewerk wieder in die Hölle hinabfahren wollten. Der obere Raum des Höllenkastens, an dessen Seite das Gerüste des Gottesthrons befestigt war, repräsentirte zugleich die Erdenwelt.

In dem Stücke selbst vermißt sich Lucifer, seinen Thron neben dem Thron Gottes aufrichten zu wollen, in welchem Vorsatz er durch einige aufrührerische Engel bestärkt wird, die aber mit ihm zugleich in die Hölle hinabgestoßen werden. Nun erst sehen wir Gott Vater mit der Schöpfung des Menschen sich beschäftigen, worauf die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese folgt.

Wenn auch zum Theil bei diesen Vorrichtungen schon kühne Maschinerieen im Werke gewesen zu sein

ſcheinen, ſo ſtellt ſich uns doch darin gewiſſermaßen der Naturzuſtand der modernen Bühne dar, der in einem ſolchen Nebeneinander der Gruppirung freilich noch nicht dieſen dialektiſchen Wechſel der individuellen Momente kennt, in denen ſpäter der ächte Begriff des modernen Drama's ſich beſtimmt, der aber in ſeiner Einrichtung zugleich auf die thätige Mitwirkung der Phantaſie des Zuſchauers rechnet, die hier allerdings ſelbſt die Ausführung der vom Dichter gegebenen Andeutungen unternehmen muß und dadurch leichter in eine ſchöpferiſche Stimmung verſetzt wird, welche den ganzen geiſtigen und künſtleriſchen Eindruck der Darſtellung erhöht.

Obwohl dieſe Theaterzuſtände allerdings manches Widerſinnige mit ſich bringen mußten, ſo waren ſie doch zugleich die erſte kühne Durchbrechung der antiken klaſſiſchen Bühnengeſetze, indem ſie Raum und Zeit, an deren Einheit die antike Scene gefeſſelt war, maaßlos durcheinanderwarfen, und darin ſchon die ungebundene Vielbeweglichkeit des modernen Volksgeiſtes bethätigten.

Auch in Deutſchland waren die erſten theatraliſchen Darſtellungen auf die größte Freiheit und Natürlichkeit der Scene berechnet, da die erſten Myſterienſpiele, außer in den Kirchen, größtentheils auf

dem Markt und den öffentlichen Plätzen, ohne allen theatraliſchen Hintergrund, ſtattfanden. Im Jahre 1412 wurde zu Bautzen auf dem Markt ein Spiel von der heiligen Dorothea aufgeführt, wobei die Zuſchauer größtentheils auf den Dächern der Häuſer ſaßen, und es ſich ereignete, daß das Löbauiſche Haus unter der Laſt einſtürzte und viele Perſonen zerſchmetterte. Vor dem Markgrafen Friedrich von Meißen wurde im Jahre 1322 zu Eiſenach ein Spiel von den zehn Jungfrauen gegeben, welches in dem Thiergarten von den Geiſtlichen und ihren Schülern geſpielt wurde, und wobei die Chronikenſchreiber die Seltſamkeit erzählen, daß, als die fünf klugen Jungfrauen den fünf thörichten kein Oel geben wollten, und letztere bei den Heiligen und der Mutter Gottes vergebens baten, und das Urtheil der Verdammniß auf ſich zogen, der Markgraf darüber außerordentlich zornig geworden ſein ſoll, indem er ſagte, daß die chriſtliche Religion nichts tauge, wenn ſich Gott nicht über uns erbarme, und die Fürbitte der Jungfrau Maria und aller Heiligen nichts helfen könne, in welchem Unmuth er vom Schlage getroffen wurde, und lahm und ſtumm blieb bis zu ſeinem bald darauf erfolgten Ende.

Bei dieſen früheſten deutſchen Darſtellungen ſchei-

nen jedoch schon Larven bei einzelnen Figuren, auch charakteristische Kostüme, die Hof oder Magistrat lieferten, und bald auch künstlichere theatralische Maschinerieen in Anwendung gekommen zu sein.

Wie es in Deutschland in früheſter Zeit oft bei solchen Mysterien-Aufführungen herging, darüber hat uns das Volksbuch vom Eulenspiegel (in der dreizehnten Historie) eine interessante Nachricht aufbehalten, die in dieser Beziehung als eine klassische Stelle angeführt zu werden pflegt. Eulenspiegel kam nämlich nach manchen Abenteuern zu einem Pfarrer, der ihn zu seinem Küster machte. Von diesem Pfarrer wird erzählt, daß er sich ein Kebsweib gehalten, welches einäugig war, und auf das Eulenspiegel einen Groll hatte, weil sie ihn wegen seiner schelmischen Streiche bei seinem Herrn angab. „Während dieser Zeit nun", heißt es in der Geschichte weiter, „sollten sie zur Osterfeier spielen die Auferstehung unseres Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht lesen konnten, so nahm der Pfarrer sein Kebsweib und that sie in das heilige Grab, statt eines Engels. Da nun das Eulenspiegel sah, nahm er zu sich drei der einfältigsten Leute, die da zu finden waren, daß sie die drei Marieen vorstellten, und der Pfarrer stellte Christum vor, mit

einem Panier in seiner Hand. Darauf sagte Eulenspiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr suchet, so sollt Ihr sagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab sich's dann, daß die Zeit herankam da sie spielen sollten, und der Engel fragte sie: wen suchet Ihr? Sie antworteten, wie sie Eulenspiegel gelehrt, und sagten: wir suchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfaffe hören, daß sein gespottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte sie aufstehen aus dem Grab und dem Eulenspiegel mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber sie verfehlte sein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marieen vorstellte. Dieser gab ihr wieder eine Maulschelle, und darauf ergriff sie ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam herbeigelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu seinem Kebsweib zu helfen. So gab denn einer dem andern tüchtige Stöße und Püffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, daß sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er seiner Wege hinaus und kam nicht wieder." — —

Diese Volksfigur des Eulenspiegel sehen wir

hier nicht ohne Bedeutung in die ersten volksthümlichen Gestaltungen und Darstellungen des modernen Drama's eintreten. Das Element des Narrenthums, in seinen Berührungen mit dem Christenthum selbst und mit dem kirchlichen Cultus, bildet überhaupt die spezifische Grundlage für diese ersten dramatischen Aufführungen, welche den Ursprung der modernen europäischen Bühne in sich bergen.

In diesem Eulenspiegel stellt sich uns eben dies Element der volksthümlichen Narrheit, welches auch die kirchliche und religiöse Tradition ergreift, als ein eigenthümliches deutsches Volkselement dar, und zwar so, daß diese volksthümliche Narrheit zugleich als eine dialektische und zersetzende Kraft mitten in die Volks- und Geisteszustände eindringt, und dadurch zu einem reformatorischen Princip im Schooße des Volkslebens selbst wird.

Bei jenen Mysterienspielen hatte schon in ganz äußerlicher Weise der Narr gewisse Ruhepunkte und Pausen der Darstellung zu vermitteln gehabt, indem er oft an die blutigsten und schauerlichsten Momente der christlichen Ueberlieferungen unmittelbar seine Späße anreihte, um zu scenischen Vorbereitungen oder sonstigen Uebergängen Zeit zu lassen. Das Element des Narrenthums mischt sich aber bald auch

in das innere Leben der Darstellung selbst ein, und die Entwickelung der heiligsten und geheimnißvollsten Momente nimmt einen närrischen Charakter an. Man kann sagen, daß in der Idee der Narrheit sich der eigentliche gesunde Menschenverstand der neueren Völker constituirte und sich dadurch mitten in der Religion und dem kirchlichen Cultus selbst eine Befriedigung erschuf.

In Deutschland besonders sehen wir das Element der Narrheit schon seit frühen Jahrhunderten als ein wahrhaft nationales eingebürgert. Es hatte im Volksbuch des Eulenspiegel eine bestimmte Persönlichkeit angenommen, es hatte im Reineke Fuchs unter der Thiermaske so sinnreich die Opposition gegen Fürsten und Pfaffen verborgen, in Sebastian Brand's Narrenschiff sich zu einer großen sittlichen Geißel über alle Stände und Geschlechter gemacht; in Joh. Geiler von Kaisersberg hatte es sogar die Kanzel des Straßburger Münsters bestiegen, um dort über die Schiffsladung der Brand'schen Narren zu predigen, und Erasmus von Rotterdam hatte in seiner berühmten Lobrede der Narrheit (Moriae encomium) dies Element schon als ein reformatorisches aufgegriffen und daraus die eindringlichste Zeitsatire gegen die dialektische Theologie und gegen die Dumm-

heit und Unwissenheit der Mönche gemacht. Luther selbst, in der Zueignung seiner Schrift „an den christlichen Adel deutscher Nation" nannte sich mit ächtem Welthumor einen Narren, und bezeichnete es als eine Pflicht gegen seinen Gott und die Welt, auch einmal, wie er sagt, „Hofnarr zu werden", indem er sich in dem Augenblick, wo er sein Reformationswerk gründlicher unternahm, als der wahre Nachfolger jener Hofnarren erschien, deren Narrheit darin bestanden, das Selbstbewußtsein des Volkes und der Machthaber zu erwecken.

Dieser wehmüthige Drang des Volkes, sich selbst zum Narren zu machen und aus Allem Narrheit zu weben, ist die innere Widerstandskraft, durch welche das Volk den Druck der bestehenden Verhältnisse und die Last der ihm aufgebürdeten Traditionen erträgt. Wenn es die Traditionen nicht thatsächlich abwerfen kann, so macht es eine Narrheit daraus, welche die ideale Vermittelung mit der Wahrheit in sich trägt. Dieses volksthümliche Vermittelungsprinzip der Narrheit haben selbst Staat und Kirche im Mittelalter jederzeit bereitwillig anerkannt, indem die Fürsten sich in ihren Hofnarren gewissermaßen eine besoldete Opposition hielten, die ein vollkommen organisirtes Hofamt geworden war, und die Kirche feierte in

ihrer eigenen Mitte das Narrenfeſt, welches in den älteſten Zeiten des Chriſtenthums an den Weihnachtstagen begangen wurde, mit Anklang an jene freien December-Saturnalien der Römer, auf welche das chriſtliche Weihnachtsfeſt übergegangen war.

Das Narrenfeſt und die Narrenmeſſe ſcheinen namentlich in Paris mit ſolchen Zügelloſigkeiten, poſſenhaften und üppigen Umtrieben aller Art, die in der Kirche ſelbſt ſtattfanden, gefeiert worden zu ſein, daß Verordnungen der päpſtlichen Legaten zur Regulirung dieſer chriſtlichen Saturnalien ſchon frühe erſchienen. Du Cange (in ſeinem Gloſſar) berichtet uns, daß die Theilnehmer des Feſtes während einer ſolchen Narrenmeſſe in abenteuerlichen Masken herumtanzten, unzüchtige Lieder ſangen, am Altar aßen und poculirten, mit Würfeln ſpielten, Koth oder altes Leder in die Rauchfäſſer warfen und damit räucherten.

In ähnlicher Weiſe wurde auch ein kirchliches Eſelsfeſt gefeiert, das ebenfalls beſonders in Frankreich ſeine Stelle fand, und in einigen Städten am Weihnachtstage, in anderen zum Andenken an die Flucht Mariä nach Aegypten begangen ward. Es wurde dann eine Eſelin (wahrſcheinlich auch mit ſpecieller Erinnerung an Bileams Eſelin) mit einem

Chorrock behangen und in feierlicher Prozession unter zahlreicher Begleitung der Geistlichkeit und des Volkes durch die Straßen in die Kirche geführt. Erst im funfzehnten Jahrhundert gelang es, in Frankreich namentlich den Anstrengungen der Sorbonne, diese Narrenfeste wenigstens aus der Mitte der Kirche selbst zu vertreiben, wodurch sie aber mit ihren Christenthum und Narrheit verbindenden Darstellungen in die dramatischen Volksspiele selbst übergingen und den Hauptgegenstand derselben ausmachten.

An besonderen Theaterverordnungen für die Kirche fehlte es überhaupt schon seit den frühesten Zeiten nicht. Ein Verbot dieser Art gegen die unzüchtigen Possenspiele, die sich in den christlichen Cultus selbst eingedrängt hatten, findet sich schon in der berühmten Gesetzsammlung las Partidas, die von dem Spanischen König Alphons X. (seit 1252) veranstaltet worden, und worin zugleich eine Gränze des Erlaubten für die theatralischen Aufführungen der Kirche festgestellt wurde, indem z. B. Darstellungen von der Geburt Christi, von der Kreuzigung und Auferstehung, nach jener Verordnung zu den vorzugsweise verstatteten und gewünschten gehören sollen, „zumal sich die Leute dabei erinnern mögen, daß sich das Dargestellte einst wirklich begeben hat".

Durch jene theâtraliſchen Aufführungen ſpielte aber die Kirche ſelbſt die Keime ihrer eigenen Zerſetzung und Vernichtung mitten in das Volksleben hinüber, und dieſe Saat gedieh reichlich in den Myſterienſpielen, deren Aufführung bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts dauerte, und dann in den Faſtnachtsſpielen, in denen vornehmlich das deutſche Volksdrama auf einer beſtimmten nationalen Grundlage ſich fortbildete. Das Drama gewann bei andern Nationen, namentlich bei den Spaniern, bei weitem früher eine kunſtgemäße und freie Ausbildung ſeiner Formen, während es in Deutſchland lange auf dieſem allgemeinen Grunde des wogenden Volksgeiſtes, als ein halb allegoriſcher, halb humoriſtiſcher Ausdruck deſſelben, ſich bewegte.

In jenen geiſtlichen Spielen vermiſchte ſich aber die Figur des Narren häufig auch mit der des Teufels. Wie die Fürſten der Hofnarren bedurften, um zu ſich ſelbſt zu kommen, das Volk aber des Narren, um auf ſeine Schulter die Laſt der beſtehenden Traditionen abzuwälzen, ſo bedurfte das Chriſtenthum des Teufels, den zu beſiegen und deſſen Werke zu zerſtören Chriſtus in die Welt gekommen iſt. Er iſt nach der älteſten chriſtlichen und kirchlichen Vorſtellung eine urſprüngliche Volkskraft, die für ſich ſelbſt

so mächtig werden kann, daß Gott selbst sich in einen Kampf mit ihr einzulassen hat, um sie wieder sich zu unterwerfen.

Der alte christliche Volksteufel, wie er in den Dichtungen und dramatischen Spielen erscheint, ist aber auch wieder nur dieser Narr des Christenthums, in dessen Behandlung sich auf die lustigste und gemüthlichste Weise eine Zersetzung der kirchlichen Vorstellung von dem Bösen vollbringt. Wenn man in neuester Zeit zum Theil von Staatswegen versucht hat, den Teufel wieder zu restauriren als ein rechtmäßiges und gewissermaßen unveräußerliches Bestandstück des positiven Christenthums, so daß es hier und da fast mit zur Anstellungsfähigkeit gehört, wieder an einen persönlichen Teufel zu glauben, so sollte man lieber an dem alten christlichen Volksteufel in den Mysterien- und Fastnachtsspielen lernen, wie das Volk ein ursprünglich Böses in der Welt niemals anzuerkennen vermocht hat, sondern diese Idee durch seine lächerliche Darstellung des Teufels und aller seiner Genossen stets auf das Entschiedenste verspottet und vernichtet. Der Volkswitz zeigt sich nur so reich und unerschöpflich in der von ihm erdichteten Mythologie des Teufels, um durch einen komischen Contrast den Grundgedanken des Volkes,

daß in der Welt Alles von Natur gut sei, und daß die Erde überall nur Gott gehöre, desto siegreicher zur Geltung zu bringen.

Eine andere eigenthümliche Wesenheit, welche sich in den Mysterienspielen bei allen Völkern bemerklich macht, ist die in diesen dramatischen Anfängen herrschende enge Verbundenheit des Tragischen und Komischen, welche durchaus noch keine entschiedene Sonderung von Tragödie und Komödie weder innerlich noch äußerlich hervortreten läßt, eine Sonderung, die überhaupt nicht ursprünglich in Sinn und Richtung des modernen Völkergeistes liegt, und die erst später, bei fortgeschrittener Kunstbildung, und gewissermaßen aus gelehrter Aneignung der antiken Poesie heraus, aus dieser auch in die neuere Kunst wieder hinübergenommen wird.

Sämmtliche Mysterienspiele der modernen Völker gehören ebenso sehr der Tragödie wie der Komödie an, worin sich die unendliche Freiheit und zugleich der vielseitige Kampf des neuen Weltbewußtseins ankündigt, für welches das Tragische und das Komische eigentlich nur zwei verschiedene Ausstrahlungen einer und derselben Lebens-Idee sind.

3. Die Fortbildung des deutschen Volksdrama's durch die Reformation.

Die Reformation war die glückliche und gesunde Zeit des deutschen Nationallebens, und wenn wir in England, Frankreich, Italien, Spanien sehen, wie die höhere Pflege der dramatischen Kunst und des Theaters zuerst von den Höfen und den Fürsten ausgehen mußte, so haben wir es in Deutschland in dieser Epoche nur mit dem deutschen Volke selbst zu thun, das hier den kurzen Rausch genießt, über sein Dasein selbst zu bestimmen und es zum Gegenstand seiner eigenen Schöpfungskraft zu machen.

In diesem Element erwuchs auch das deutsche Drama zu einem allseitigen Volksbegriff in unserer Nation, in den alle Stoffe und Richtungen des deutschen Lebens sich zu einer nationalen Gestaltung drängten, und Deutschland würde, wie kein anderes Land, ein Nationaltheater und eine Volksbühne haben, wozu in der Reformationszeit die großartigste Grundlage gelegt wurde, wären nicht jene großen historischen Bewegungen des deutschen Volksgeistes wieder rückgängig geworden, und wäre nicht Deutschland, nachdem es in der Reformation auch zu einer neuen politischen National-Einheit angesetzt hatte,

bald darauf doch wieder in dieſe vielen deutſchen Hofhaltungen zerfallen, in deren Intereſſe es lag, dem Volksgeiſt ſeine ſchaffende Eigenmacht zu nehmen, und auch das nationale Volksdrama mehr und mehr nach dem bon plaisir der Herrſcher, nach dem was für die Ohren des Hofes taugte, zurechtzuſtutzen. So wurden aus dem Volke Unterthanen und aus dem Volksdrama Hoftheater gemacht.

Im Jahrhundert der Reformation aber hatte der productiv gewordene deutſche Volksbegriff in die dramatiſche Kunſt auch die Kämpfe des öffentlichen Lebens hineingeſpielt und das Theater zu einer weſentlichen Bildnerin des reformatoriſchen Geiſtes der Zeit zu erheben geſucht.

Der höhere Begriff von dem Volke iſt überhaupt ein Begriff des Proteſtantismus, und wir müſſen gerade den proteſtantiſchen Urſprung dieſer Idee allwege feſtzuhalten und zu behaupten ſuchen. Der bekannte K. L. v. Haller ſtellte in ſeiner berühmten Reſtauration der Staatswiſſenſchaften den Satz auf, daß eine Nation nichts Anderes heiße, als eine Menge zerſtreuter Leute, welche durch den Staat polizeilich zuſammengehalten würden, was ſich denn eine wirkliche Nation in der That nur aus einer augenblicklichen Zerſtreuung gefallen laſſen könnte. Dieſe

Ansicht, die noch heutzutage hier und da nur zu sehr ihre Geltung ausüben will, sie erscheint bereits durch die Bewegungen der Reformation in ihrem innersten Wesen vernichtet, indem zuerst in Luther's Bibel-Uebersetzung das nationale Element, und zwar der eigenste einheitliche Organismus des Nationallebens, die Sprache, zum eigentlichen Träger der göttlichen Offenbarung gemacht, und darin der Volksgeist, als eine in sich selbst bestimmte historische und göttliche Macht, als die wahre Bewegungsmacht der Geschichte anerkannt wird. Wie Luther, als der erste geistige Volkstribun der Deutschen, selbst ein Mann aus dem Volke und eines Bauern Sohn gewesen, so waren es in dieser Zeit auch vorzugsweise arme Leute, Handwerker, Schullehrer und Prediger, welche den dramatisch gewordenen Volkscharakter der Deutschen nun auch poetisch in Scene zu setzen suchten.

Schon im funfzehnten Jahrhundert hatten Männer, wie der patriotische Barbier und Meistersänger Hans Volz, Verfasser von vier derb witzigen und gemüthskräftigen Fastnachtspielen, die, wie der Dichter selbst, auf protestantischem Lebensgrunde stehen, und Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer, der ernst und schwungreich die Hempacher Schlacht besang, und in zehn Fastnachtspielen sich mit witzigem

Uebermuth erging, das deutsche Volksdrama bestimmter zu formen gesucht. Beide Männer waren in der deutschen Stadt Nürnberg heimisch gewesen, die uns überhaupt in dieser Zeit als ein eigenthümlicher Mittelpunkt für die Pflege der dramatischen Kunst in Deutschland erscheint, und wo auch der große Schuhmacher Hans Sachs als der eigentliche Begründer des kunstmäßigeren deutschen Drama's auftritt.

Für die Entwickelung dieses Dichters und für die der deutschen dramatischen Kunst überhaupt war es aber gerade charakteristisch gewesen, daß dieselbe in einer ächt deutschen Bürgerstadt, in der kein Hof-Element Einflußgebend werden konnte, geschah. Es ist möglich, daß die deutsche dramatische Kunst, wie sie vorzugsweise von Nürnberg ausging, sogleich einen weltfreieren und darum weniger kleinstädtisch eingeengten Charakter entwickelt hätte, wenn Nürnberg etwa Paris, London oder Madrid gewesen wäre. Der Mangel einer großen deutschen Welthauptstadt, eines **Deutschland vereinheitlichenden Centralsitzes, war es aber überhaupt, welcher die deutsche Reformation hinderte, in einen großen weltgeschichtlichen Schwung zu kommen, und dadurch, was ihr ewig gefehlt hat, auch zu einer Thatsache der politischen Freiheit für Deutschland zu werden. Die deutsche Reformation**

ſelbſt verengte und verkleinſtädterte ſich allmählig, und wie Hans Sachs in ſeinen Stücken oft den lieben Gott ſelbſt wie einen guten Nürnberger Hausvater reden läßt, ſo zeigten ſich auch die deutſchen Fürſten, welche das Reformationswerk in die Hände genommen hatten, bald nur wie ängſtliche Kleinſtädter der Glaubensfreiheit, indem ſie mit der letzteren einen bürgerlichen Kleinkram anfingen, und hausväterlich beſorgt nur ſoviel davon an ihre Unterthanen abließen, als für den kleinen Hof und Staat ſelbſt nicht gefährlich werden konnte. So verlor das proteſtantiſche Kirchenregiment, welches die deutſchen Fürſten damals aus den Händen des Volkes an ſich genommen, ſofort ſeine hiſtoriſche Größe und Freiheit, und die deutſche Nationalbühne, die auf dem Grunde des ächten deutſchen Volkslebens ſelbſt eine Nationalbühne erſten Ranges hätte werden können, konnte zuerſt ſelbſt von den begabteſten Geiſtern nicht über den Nürnberger Stadt-Horizont hinausgeführt werden.

Bedeutend waren aber immerhin die Anſtrengungen zur Gründung eines deutſchen Volkstheaters, wie ſie in Nürnberg gemacht wurden, wo ſich ſchon frühe eine ſatiriſche Volksbühne gebildet hatte, die ſogar mit einem Chor, gleich dem Theater der alten

Griechen, versehen gewesen, wie denn überhaupt die künstlerische, gesellige und geistige Ausbildung dieser Stadt auf einer so hohen Stufe stand, daß Luther in der Zueignung einer kleinen Schrift („daß man die Kinder zur Schule halten soll") begeistert ausruft: „Nürnberg leuchtet wahrlich in ganz Deutschland wie eine Sonne unter Mond und Sternen, und gar kräftiglich alle Städte beweget was daselbst im Schwange geht!"

Auf die Form und Gestaltung der dramatischen Arbeiten des Hans Sachs scheinen aber Terenz und Reuchlin von besonderem Einfluß gewesen zu sein. Die schon in sehr früher Zeit in Deutschland versuchten Uebertragungen des Terenz, wie auch die neuere lateinische Dramatik, mit welcher Reuchlin besonders durch seine scenica progymnasmata und sein Drama Sergius vorangegangen war, hatten überhaupt in dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß auf eine kunstmäßige Entwickelung der deutschen dramatischen Poesie gewonnen. Die Kenntniß des Terenz, welche der Hervorbildung der Formen des deutschen Volksdrama's so förderlich wurde, erhielt noch einen besonderen Anhalt durch die Aufführung lateinischer Schauspiele in den Schulen, die hier zu einem eigenthümlichen Gebrauch geworden waren und

in einigen Ländern sogar zur Schulvorschrift gehörten. Luther selbst begünstigte dies durch eine Aeußerung in seinen Tischreden, wo er in dieser Beziehung sagt: „Und Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Buhlerei darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden, und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte Komödien lesen und spielen."

Es bildete sich dadurch, da man den Terenz natürlich bald durchgespielt hatte, eine eigenthümliche lateinische Schuldramatik in Deutschland, welche von Schülern und Studenten, zuweilen wohl auch von den Lehrern und Geistlichen selbst gespielt wurde, und die für die protestantische Welt, die kein theatralisches Kirchengepränge, keinen Bilderdienst und keine Mysterienspiele mehr hatte, gewissermaßen an die Stelle derselben zur Befriedigung ihrer Schaulust zu treten anfing.

Das Publikum, welches diese lateinischen Aufführungen in den Schulen und Klostersälen herbeizogen, bestand bald auch, deutscher Gemüthlichkeit gemäß, aus den Frauen und Kindern der Lehrer und aus den Familien der Schüler, für welche dann zum Ver-

ſtändniß des lateiniſchen Schauſpiels bald deutſche Prologe und Vorberichte, und auch theilweiſe deutſche Uebertragungen einzelner Scenen eingeſchaltet wurden. Bei dem zotenhaften Grundelement, welches den Charakter dieſer Zeit färbte, und worin ſich eigentlich nur die phyſiſche und geiſtige Geſundheit derſelben wiederſpiegelte, konnte es ſelbſt in dieſen lateiniſchen Schulkomödien nicht fehlen, daß ſich die derbſten Dinge einmiſchten.

Aber auch die drängenden reformatoriſchen Conflicte der Zeit wurden in dieſe Schulkomödien oft gewaltig hineingeſpielt. So ließ Anton Schorus aus Hochſtraten in Brabant, der Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaften in Heidelberg war, daſelbſt durch ſeine Schüler eine Komödie aufführen, deren Inhalt und Tendenz ihm die bitterſten Verfolgungen zuzog. Es erſchien nämlich in dieſem Stück die Religion ſelbſt, **als hülfsbedürftiges flehendes Weib umherziehend und vor den Paläſten der Könige, Fürſten und Großen mit mitleiderregender Stimme Einlaß und Herberge begehrend, aber überall wo ſie anklopfte fand ſie nur verſchloſſene Thüren und ſchnöde Abweiſung. Von den reichen und vornehmen Leuten verſtoßen, floh die Religion zu dem niedrigſten Pö-**

bel, zu den Aermſten des Volkes, und dort fand ſie Aufnahme und Pflege, Liebe und Anerkennung.

Dieſe Komödie ſcheint in ihrer Zeit ein ſo ungeheures Aufſehen erregt zu haben, daß der Ruf davon ſelbſt bis zu den Ohren des Kaiſers Karl V. gedrungen war, der eine ſtrenge Unterſuchung und Beſtrafung dieſes Vergehens befahl und damit den Churfürſten von der Pfalz Friedrich II. beauftragte. „Was wird man von den Großen denken", ſchrieb Karl V. an den Churfürſten, „was wird man denken, wenn es erlaubt ſein dürfte, die Großen als Verfolger der Religion auf dem Theater auszuposaunen?" Der Churfürſt, nachdem er ſich die Komödie des Schorus verſchafft, erkannte natürlich auch bald den frechen und gefährlichen Uebelthäter darin, und Schorus konnte ſich nur noch durch die Flucht retten, einige ſeiner Schüler aber wurden von dem Rector der Akademie ins Gefängniß geworfen.[1] Die Tendenz des Schorusſchen Stückes würde aber heutzutage, wo die Religion umgekehrt bei den vornehmen Leuten ihren Hauptzufluchtsort gefunden, nicht mehr wahr ſein. Dieſen excluſiven Begriff der Religion kannte man aber zur Zeit des Schorus noch nicht, obwohl ihn Karl V. bereits durch ſein Verbot geltend zu machen

[1] Vgl. Flögel Geſchichte der komiſchen Literatur Bd. IV. S. 297.

ſchien, da es ihn verdroß, daß die eigentlich geſunde Fortentwickelung von Religion und Kirche nur im Volke ſelbſt leben ſolle.

Dieſer Kaiſer wurde überhaupt in dieſer reformatoriſchen Epoche nicht nur von den Widerſprüchen ſeiner Zeit, die er nicht begriff, und ſeines Charakters, der allen Parteien ſich hingeben wollte, ſondern auch von der theatraliſchen Kunſt der Zeit mehrmals empfindlich behelligt. In dieſer Beziehung iſt eine ihm vorgeſpielte Pantomime ſehr berühmt geworden, welche der Jeſuit Maſenius in ſeinem speculum imaginum veritatis occultae aufbewahrt hat, und die vielleicht eine der erſten Pantomimen war, die in Deutſchland zur Aufführung kamen. Der Inhalt derſelben wird folgendermaßen berichtet: Eines Tages, als ſich Kaiſer Karl zu Augsburg befand, und mit ſeinem Bruder, dem römiſchen König Ferdinand, bei Tafel ſaß, erſchienen vor ihm einige Schauſpieler und baten um Vergunſt, den Kaiſer während des Eſſens durch einige Pantomimen ergötzen zu dürfen. Der Kaiſer gewährte ihre Bitte und die Pantomime begann.

Zuerſt erſchien ein Mann in der damaligen Tracht eines Doctors; auf ſeinem Rücken ſtand mit großen Lettern geſchrieben: Johann Capnio oder Reuch-

lin; er trug ein Bündel Holzscheite, die er hin und wieder auf dem Boden umherstreute und sich dann entfernte; nun trat ein Anderer auf, der die verstreuten Holzscheite sammelte, sich bemühte die geraden von den krummen zu sondern und sie dann alle ordnen wollte. Weil es ihm aber natürlich nicht gelingen konnte, die krummen Scheite gerade zu machen, und alle in gehörige Ordnung zu bringen, entfernte er sich mit einer Gebärde des Unwillens wieder, und man bemerkte jetzt, daß auf seinem Rücken die Worte standen: Erasmus von Rotterdam. — Nun erschien ein Mönch, auf dessen Kutte man den Namen Luther bemerkte. Er trug glühende Kohlen und Brände, legte diese unter die von Erasmus aufgestapelten Scheite und blies so lange hinein, bis das Holz in hellen Flammen aufloderte. Nachdem dies geschehen, ging er mit vergnügter und selbstzufriedener Miene von dannen. Nach ihm kam ein Mann in kaiserlichen Gewändern, der, als er die Flamme erblickte, sein Schwert zog und damit, um die Gluth zu dämpfen, heftig in das Feuer schlug. Als er aber nun die Flamme nur noch gewaltiger auflodern machte, entfernte er sich zornig. Hierauf erschien ein Geistlicher in päpstlicher Kleidung, der entsetzt den heftigen Fortschritt der Flamme betrachtete und angstvoll nach

einem Mittel umherblickte, ſie zu löſchen. Er gewahrte jetzt in der Ecke zwei gefüllte Eimer, die er herbeiholte, um mit der flüſſigen Maſſe, die er über das Feuer ausgoß, daſſelbe zu löſchen. Aber da zeigte ſich, daß die Eimer ſtatt des vermeintlichen Waſſers Oel enthalten, und nun die neu gekräftigte Flamme nur um ſo kräftiger und gewaltiger emporloderte, ſo daß der päpſtliche Repräſentant in Verzweiflung fortlief. Damit endete das Spiel, welches den Kaiſer und ſeinen Bruder durch ſeinen deutlichen und geiſtreich dargeſtellten Sinn dermaßen empört hatte, daß raſch befohlen wurde, die Schauſpieler zu ergreifen und feſtzuhalten, die aber plötzlich ſpurlos verſchwunden waren. —

Die Schulkomödien aber, die in Deutſchland einen ſo bedeutenden reformatoriſchen Charakter erhielten, wurden durch einige ausgezeichnete Dichter, die in dieſer Form vorzugsweiſe ihr Talent und ihren Zeiteifer geltend machten, immer reicher angebaut und gaben denſelben zugleich den Anſtoß zu der weiteren freieren Ausbildung dieſer Form. Unter dieſen Dramatikern der Reformationszeit iſt beſonders der ſächſiſche Schulmeiſter und Pfarrherr Paul Rebhuhn zu nennen, deſſen „geiſtig Spil von der gottfürchtigen und keuſchen Frawen Suſannen“ (Zwickau 1536) ſchon in

einer gewiſſen äußeren Kunſtbildung ſich darſtellt und eine ſtreng bibliſche und chriſtliche Richtung ſeltſam genug mit einer Nachbildung der Formen der griechiſchen Tragödie vereinigt. Das genannte Stück hat ſehr regelmäßig geformte Chöre, in denen der Dichter oft ganze Odenſtrophen einmiſchte.

Paul Rebhuhn ſchrieb ſeine Stücke in deutſcher Sprache, und ſoll ſich auch mit einer deutſchen Grammatik, die er vorzugsweiſe aus Luther's Schriften ſchöpfen wollte, beſchäftigt haben. Die achtſylbigen Jamben, die dem deutſchen Drama bis dahin eine klappernde und beengende Eintönigkeit gegeben hatten, verwandelte er in ſeiner Suſanne, wie auch in ſeiner Hochzeit zu Cana in drei-, vier- und fünffüßige Jamben und Trochäen, die er nach Erforderniß des inneren Ausdrucks wirkſam abwechſeln zu laſſen verſteht. Einer ſeiner Zeitgenoſſen ſcheint ihm die Suſanne wieder in die einmal volksthümlich beliebten achtſylbigen Jamben umgeſchrieben zu haben, denn in einer neuen Ausgabe dieſes Stückes verwahrt ſich Rebhuhn ausdrücklich dagegen und erklärt die beſtimmten Abſichten, die er mit ſeinem Versbau verbinde.

In Zwickau, wo die Stücke des Rebhuhn gedruckt erſchienen, und in dieſer ganzen Gegend ſehen

wir überhaupt die dramatiſche Dichtung der Zeit beſonders lebhaft ergriffen, und Zwickau wetteifert mit Nürnberg in der eifrigen Pflege des Drama's und der Bühne. Charakteriſtiſch iſt dabei dies, daß überall, wo die Reformation und der Proteſtantismus am lebendigſten eindringen, zugleich die Cultur des Drama's und Theaters vorzugsweiſe beginnt, und zwar von Seiten dieſer proteſtantiſchen Schullehrer, Cantoren und Prediger ſelbſt, die alle in dieſer Zeit dramatiſch geſtimmt und begabt erſcheinen und in ihren ſceniſchen Aufführungen die in Handlung getretene Welt des Proteſtantismus dem Volke verkündigen.

So war auch Zwickau vorzugsweiſe eine Reformationsſtadt geworden, und hatte von Wittenberg aus die Elemente des Proteſtantismus kräftig aufgenommen, ja ſogar ſchöpferiſch zu entwickeln angefangen. Es ſchienen in dieſer Stadt eigenthümliche innere Bewegungen ſtattgefunden zu haben, aus denen die Geſchichtsſchreibung noch ein merkwürdiges Zeitbild zu erneuern hätte. Unter Anregung Thomas Müntzer's, der ſein früheres Leben in Zwickau zubrachte, regten ſich hier die erſten Keime der Wiedertaufe, und eine ſocialiſtiſche Handwerkerverbindung, an deren Spitze der Tuchmacher Klaus Storch ſteht, zeichnet auf deutſchem proteſtantiſchen Lebensgrunde

die ersten Spuren eines auf Gemeinschaftlichkeit des Eigenthums gegründeten Communismus ab. Die Schullehrer und Prediger von Zwickau aber schrieben Dramen und veranstalteten theatralische Vorstellungen. Besonders ließ der in Zwickau geborene, nachher in Dessau lebende Schulmeister Joachim Greff regelmäßig alle Sonntage biblische Stücke aufführen, deren er selbst eine nicht geringe Anzahl verfaßte, so seine „Tragedia des Buches Judith in deutsche Reime verfasset" (Wittenberg 1536), seine Mundus, ein schön newes kurzes spil von der Welt Ardt vnd Natur" (Wittenberg 1537) u. s. w. Ein anderer Zwickauer Dramatiker ist Joh. Ackermann, von dem zwei biblische Stücke bekannt sind: „Spil vom verlornen Sohn" (Zwickau 1536) und „Ein Spil von dem frommen gottfürchtigen Manne Thobias (Zwickau 1539). Man kann nicht läugnen, daß der Stand der protestantischen Geistlichen, den wir hier in dem dramatischen Geist der ganzen Reformationsepoche thätig sehen, darin auf der weltfreien und lebenskräftigen Höhe sich zeigt, von der er später, verstrickt in dogmatischen Satzungsgeist und eingeengt durch positive Bekenntnißformeln, nur allzu sehr wieder heruntergeglitten.

Diese kleinen sächsischen, märkischen und thüringi-

Digitized by Google

ſchen Prediger in der Reformationszeit, denen wir eine ſo reiche Blüthe lebendiger dramatiſcher Dichtkunſt verdanken, und die in den von ihnen veranſtalteten Bühnen-Aufführungen in den Kirchen, Schulen, auf den Märkten und auf den Schützenhöfen zum Theil dieſelben Stoffe behandelten, die das Volk in den alten katholiſchen Myſterienſpielen und Moralitäten geſehen, aber mit dem Unterſchiede, daß ſie den Inhalt und die Gegenſtände der Religion, welche die alte Kirche in ihren Myſterien-Aufführungen theatraliſch abgenutzt und zerrieben hatte, in dem freieren Geiſt der neuen Lehre gewiſſermaßen wiedergebaren und neu zuſammenfügten, dieſe proteſtantiſchen Prediger und Theaterdichter waren regſame Männer des Volkes, die noch keine geheimen Conduitenliſten über ihre Abendmahlsgänger zu führen brauchten, und darum Zeit gewannen, für das Volk zu ſchreiben und zu dichten.

Das moderne Theater und Drama empfängt überhaupt damals von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit nicht nur dieſen kräftigen Anſtoß ſeiner Erhebung und Bildung, ſondern auch die erſte Anerkennung ſeiner höheren ſittlichen und geiſtigen Bedeutung, die bei den Kirchenvätern und den katholiſchen Theologen noch eine ſo leidenſchaftliche Verkennung gefunden.

Wie Luther darüber dachte, indem er meinte, daß, wenn man keine Komödien lesen und spielen dürfe, man auch die Bibel nicht lesen könne, haben wir schon oben aus einer Stelle seiner Tischreden ersehen. Er selbst war mit seinen Studenten in Wittenberg den Theater-Aufführungen der Zeit vorangegangen. Nur Calvin, in welchem der Reformationsstandpunkt sich in einem engherzigen Purismus der Sitten verknöcherte, verwarf auch Drama und Theater, gegen welche das von ihm zu einer protestantischen Inquisition eingerichtete Consistorium zu Genf den strengsten Bann aussprechen mußte, und es gab in jener schweizerischen Republik lange keine Schauspiele. Durch das erste System der theologischen Moral aber, welches aus der evangelischen Kirche hervorging, und das Joh. Conr. Dürr zum Verfasser hat (zuerst 1662 gedruckt), erhielten Drama und Theater eine ganz neue Anerkennung, wie sie bis dahin noch nie von der Seite der Kirche her ausgesprochen worden war. Dürr vertheidigt nämlich das Schauspiel gegen die Ansicht der alten Kirchenväter, und bezeichnet den Stand des Schauspielers für einen nützlichen und anerkennenswerthen, weil er ein natürliches Talent zur Darstellung menschlicher Sitten, Handlungen und Schicksale und zum lebendigen Ausdruck der Schön-

heit der Tugend und der Häßlichkeit des Lasters verwende, worin die dramatische und theatralische Kunst nicht mehr Tadel verdiene, als die rhetorische und poetische, und er setzt den Zweck der Schauspiele darein, daß sie, wie er sich ausdrückt, „Gottes Weltregierung vor Augen stellen, Klugheit lehren, zur Tugend ermuntern, vom Bösen zurückschrecken."

Den weiteren Verfolg, sowie die näheren Angaben dieser Periode des deutschen Drama's hat die Literaturgeschichte zu liefern. Für unsern Zweck konnte es uns an dieser Stelle nur auf die obigen Andeutungen ankommen.

---

4. Die Mysterienspiele der Franzosen.

Um die Elemente, welche bei dem Ursprung der modernen Bühne bestimmend und thätig gewesen, vollständig zu überblicken, haben wir uns jetzt auch der dramatischen Anfänge der anderen europäischen Nationen, namentlich bei den Franzosen, Italienern, Spaniern und Engländern, bei denen es aus denselben Ursachen und zum Theil in denselben Richtungen hervorging, zu veranschaulichen. Auch bei diesen Völkern sehen wir die dramatische Form ein-

treten als den Beginn einer neuen geſchichtlichen Lebensepoche, welche das epiſche Behagen früherer Zuſtände ablöſt und unterbricht, und gewiſſermaßen eine vorgehende Entzweiung des ganzen Daſeins ankündigt. Der Bruch, welcher mit der beginnenden Geſchichte entſteht, und durch den alle Gegenſätze der Wirklichkeit erwachen, iſt überall der Anfang der dramatiſchen Formen, in welche ſich darum auch die ganze Skepſis des aufgehenden Weltverſtandes, die Zweifel an Religion, Kirche und Staat, auf das Schneidendſte hineinſetzen.

Wir betrachten zuerſt die dramatiſchen Anfänge der Franzoſen. Die hiſtoriſche Plaſtik des franzöſiſchen Nationalcharakters läßt uns dies Volk auch vorzugsweiſe als ein dramatiſches und dramatiſch befähigtes erſcheinen. Die erſte Entſtehung des Drama's knüpft ſich auch hier an dieſe freien theatraliſchen Kirchendarſtellungen, welche in dem chriſtlichen Cultus ſelbſt, wie auch in der volksthümlichen Anſchauung der Heiligengeſchichte ihren Stoff und ihre Formen empfingen. In einzelnen Theilen von Frankreich war aber ſchon frühe durch die umherziehenden Spielleute, Jongleurs und Troubadours ein dramatiſches und theatraliſches Element gepflegt und ausgebreitet worden. Spuren dramatiſcher Dichtkunſt

und eines ziemlich organisirten Theaterwesens findet man unter den provençalischen Dichtern schon in sehr früher Zeit. Die recht eigentlich aus dem provençalischen Naturell hervorgegangene lyrische Gattung der Tenzone hatte als dieser dialektische Streit- und Wettgesang mehrerer Dichter schon einen unläugbar dramatischen Charakter an sich; er begründete die schärfste Ausbildung des Dialogs, wo es entweder zwei Dichter waren, die in dieser poetischen Streitform einander gegenüberstanden, oder auch in kunstreicher Verschlingung der Gegensätze mehrere Personen, die daran Theil nahmen, und in welchem Fall die Tenzone zu der Bedeutung eines poetischen Turniers sich ausdehnte.

Die Anfänge theatralischer Darstellung zeigten sich aber schon bei jenen umherziehenden Spielleuten und Jongleurs, die zu ihren Liedern auch das Talent mimischer Ausführungen und Belustigungen fügten, und damit sowohl die Vornehmen auf ihren Schlössern, wie das Volk auf den Marktplätzen zu unterhalten hatten. Indem diese Jongleurs entweder auf ihre eigene Hand im Lande umherwanderten, oder einen höher gestellten Troubadour, dem die Gabe des eigenen Vortrags seiner Lieder versagt war, in dessen Dienst begleiteten, bestand ihr Hauptgeschäft zunächst

in dem Spielen der Instrumente, unter denen besonders Harfe, Cither und die der heutigen Geige verwandte Viole die gebräuchlichsten waren, obwohl auch noch viele andere, uns zum Theil unverständliche, wie Mandore, Monocord, die siebzehnsaitige Rote, außerdem Trommel, Castagnetten, Geige, Sackpfeife, Leier, Pauke, in den provençalischen Gedichten vorkommen.[1] Dabei waren aber die Jongleurs zugleich im eigentlichsten Sinne des Wortes Seiltänzer und Gaukler, die in allerhand figürlichen Darstellungen und körperlichen Kunststücken geübt sein mußten. Sie führten auch Frauen mit sich (Jongleresses), die ihrerseits die ihnen angemessenen Rollen bei solchen Gaukeldarstellungen übernahmen, und so scheinen sie bald zu organisirten Gesellschaften sich verbunden zu haben, die ihre mimischen und musikalischen Vorstellungen auch mit Worten und einem bestimmten Inhalt ausfüllten.

Von Constanze, der Gemahlin des Königs Robert, wird erzählt, daß sie diese Ergötzlichkeiten der Pantomimen, an die sie sich in ihrer Heimath, der Provence, gewöhnt hatte, um das Jahr 1009 auch nach Paris verpflanzen ließ. Daß jedoch dies provençalische Komödiantentreiben auch zügellose und

[1] Vgl. Diez, die Poesie der Troubadours S. 42.

ſcandalöſe Entartungen mit ſich brachte, geht aus vielen geſetzlichen Verordnungen hervor, welche gegen dieſe Mimen ergingen, wie denn ſchon Philipp Auguſt von Frankreich dieſe Schützlinge Conſtanzens wieder verbannen ließ, was ſein Enkel Ludwig IX., der Heilige, wiederholen mußte.[1]

Jedenfalls haben wir hier die erſten Entwickelungen des modernen Schauſpielerweſens vor uns, das durch einzelne provençaliſche Dichter, die ſchon beſtimmter ausgeführte dramatiſche Compoſitionen unternahmen, auch kunſtmäßiger angebaut wurde. So wird von Anſelme Faidit, dem Sohn eines Bürgers aus Avignon (um das Jahr 1220), erzählt, daß er nicht nur Dichter und Muſiker geweſen, ſondern auch als Komiker und Schauſpieldichter ſich ausgezeichnet habe, wie er denn ſeine Komödien und Tragödien oft für ein Honorar von 3000 Livres verkauft haben ſoll. Auch heißt es, daß er ſelbſt die theatraliſchen Darſtellungen anordnete, und alles Geld, welches die Zuſchauer zahlen mußten, einzog, wodurch er bedeutende Summen gewann. Eine Zeitlang ſtand er auch in Dienſten König Richard's von England, nachher führte er zwanzig Jahre hindurch ein umherſchweifendes und abenteuerliches Pilgerleben. Auf

[1] Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 164.

ſeinen Streifzügen verführte und heirathete er eine Nonne aus Air in der Provence, Namens Guillaumone de Soliers, die jung, ſchön und geiſtreich war, und ihrem Gatten, deſſen Lieder ſie ſang, bei ſeinen poetiſchen Vorſtellungen half. Da ſie aber ebenſo liederlich war, wie Anſelme Faidit ſelbſt, ſo geriethen beide auch wieder in große Dürftigkeit. Eine Komödie des Faidit wird unter dem Titel l'heregia dels Peyres (die Ketzerei der Väter) erwähnt, ein ſatiriſches Stück, welches Boniface Marquis von Montferrat auf ſeiner Villa öffentlich darſtellen ließ. Die Komödie bezieht ſich auf die freien Religionsbewegungen der Waldenſer und Albigenſer, welche letzteren gerade zur Zeit des Dichters in der Provence große Verbreitung, aber auch heftige Verfolgung Seitens des römiſchen Stuhls gefunden hatten. Boniface war ein entſchiedener Freund und Beförderer dieſer Richtungen, und der Dichter verfaßte deshalb ſeinem Gönner zu Gefallen dies Stück, in dem er die Verfolger und Verdammer der Albigenſer ſelbſt als die eigentlichen Ketzer darſtellte.[1] Noſtradamus (Les vies des plus celèbres et anciens poètes provençaux, 1575) erzählt uns, daß Faidit dieſe Ko-

[1] Vgl. Parfait, histoire du théâtre français I. 17. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 19.

mödie ganz heimlich verfaßt und sie nur dem Marquis von Montferrat gezeigt habe, der aber von ihrer treffenden satirischen Tendenz so hingerissen wurde, daß er die öffentliche Darstellung des Stückes auf seinem Gebiet veranstaltete. Auch Petrarcha (im vierten Capitel seines trionso de l'amore) spricht von diesem Dichter, und soll einige seiner Sachen nachgeahmt haben.

Die Arbeiten der provençalischen Dramatiker sind leider nicht bis auf uns gelangt, aber man findet sie häufig und an verschiedenen Orten mit so bedeutender Hinweisung angeführt, daß wir noch einige der bekanntesten dieser Dichter näher bezeichnen müssen. Besonders erwähnenswerth sind: Luco de Grimauld (gestorben um das Jahr 1308), der einige beißende Komödien gegen den Papst Bonifaz VIII. geschrieben haben soll, und auf obrigkeitliches Einschreiten genöthigt wurde, sie selbst zu verbrennen, bei einem glücklichen Gedächtniß lernte er sich jedoch seine Arbeiten noch vorher sammt und sonders auswendig, und wußte sie dadurch später wiederherzustellen. Er erlitt das tragische Schicksal, daß er in Folge eines Liebestrankes, den ihm seine Geliebte, um sich seine Neigung zu erhalten, eingegeben, rasend wurde und sich mit eigener Hand den Tod gab. —

Ferner ist René von Anjou, König von Sicilien und Neapel und Graf der Provence, als Verfasser mehrerer Komödien zu nennen. [1]

Am bedeutendsten unter allen Troubadours aber ragt mit dramatischen Arbeiten B. de Parasols (um 1383) hervor, der fünf Tragödien schrieb, in denen er das ganze Leben der Königin Johanna von Neapel (deren Arzt sein Vater gewesen) darstellte. Er eignete diese Stücke dem damals in Avignon residirenden Papst Clemens VII. zu, welcher den Dichter dafür mit dem Canonicat zu Sisteron belohnte, dessen er jedoch nicht lange mehr genoß, da er bald darauf an Gift starb. Vielleicht war ein Motiv zu dieser tragischen Todesart die Richtung seiner Tragödien selbst, die eigentlich mehr eine dramatische Aufdeckung aller Lebensgräuel der genannten Königin, als eine poetische Darstellung waren. Die erste dieser Tragödien führte den Titel l'Andriasse, und behandelt die Ermordung des André, ersten Gemahls der Johanna, durch Verschworene, deren Leiter Charles Prinz von Duras war. Der Dichter läßt Johanna unter allen ihren Thränen und Klagen doch keineswegs als unschuldig erscheinen, wie sie auch bald

[1] Vgl. Parfait, Histoire du théâtre français I. 13. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 103.

darauf durch das Eingehen einer neuen Heirath mit dem ſchönen Prinzen Louis, ihrem Vetter, beweiſt. Die zweite Tragödie hieß la Tharanta, und behandelt die Zeit des glücklichen Ehelebens zwiſchen Louis und Johanna, das nur durch den Bruder des ermordeten André, Louis den Großen, König von Ungarn, getrübt wurde, der nach Italien kam, um dieſe Schandthat zu rächen. Das bedrohte Königspaar flüchtete ſich zum Papſt Clemens VII., der ihnen zwar ſeinen Schutz unter großen Ehrenbezeugungen angedeihen ließ, die bedrängte Lage der Königin aber zugleich zu einem profitablen Handel benutzte, indem er ſie nöthigte, ihm die Stadt und Grafſchaft von Avignon für 80,000 florentiniſche Goldgulden zu verkaufen, unter welcher Bedingung er auch ihre Heirath mit dem Prinzen Louis von Tarent anerkannte. Paraſols dritte Tragödie führte den Titel la Malhorquina, und zeigte die Königin Johanna in ihrer dritten Ehe mit Jacob von Arragonien, den ſie jedoch nur als Gatten genießen, nicht aber als herrſchenden König neben ſich ſehen wollte. Da er ihr jedoch untreu wurde und ein anderes Weib liebte, ließ ſie ihm einfach den Kopf abſchneiden. In der vierten Tragödie, l'Allamanda, verheirathet ſich Johanna mit einem deutſchen Prinzen, Otto von Braunſchweig, mit dem

Digitized by Google

ſie in einem ſehr guten Einverſtändniß lebt; er wird aber von Karl Durazzo, dem General des Königs von Ungarn, in einer Schlacht beſiegt und zum Gefangenen gemacht. Durazzo erobert Neapel, und läßt Johanna ſowohl wie ihren Gemahl in ſeiner Gegenwart erdroſſeln. In einer fünften Tragödie, la Johannela oder la Joannada betitelt, ſcheint Paraſol gewiſſermaßen eine Recapitulation der ganzen Lebensgeſchichte der Johanna von Neapel vorübergeführt zu haben, was man aus der Bemerkung des Noſtradamus ſchließen kann, daß der Dichter darin nichts darzuſtellen vergeſſen, was dieſer Königin von ihrem ſechſten oder ſiebenten Jahre an bis zu dem verhängnißvollen Ende ihrer Tage begegnet ſei. —

Im funfzehnten Jahrhundert ſonderten ſich in Frankreich ſchon die einzelnen dramatiſchen Gattungen auf beſtimmten Theatern, deren es vornehmlich drei gab, und unter denen zuerſt das Theater der Paſſionsbrüderſchaft (Confrairie de la Passion) zu nennen iſt. Dies waren zuerſt aus dem gelobten Lande heimkehrende Pilger geweſen, die auf den öffentlichen Plätzen und an den Straßenecken die frommen und bildlichen Eindrücke, die ſie von der Anſchauung des heiligen Grabes mitgebracht, ihren Landsleuten vorſpielten. Dies ſcheint im zwölften oder dreizehn-

ten Jahrhundert ſtattgefunden zu haben, aber erſt am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bildete ſich daraus eine feſt organiſirte Geſellſchaft, welche jetzt in ihren regelmäßigen Darſtellungen von Myſterienſpielen beſonders auch die Leidensgeſchichte Chriſti aufführte, und ſich durch dies Paſſionsſtück (zuerſt 1380 geſpielt) vorzugsweiſe ihren Ruhm erwarb, ſo daß ſie ſich nach demſelben auch den Namen der Paſſionsbrüderſchaft beilegte. Dieſe erſte ſtehende Geſellſchaft in der europäiſchen Theaterwelt erhielt im Jahre 1402 ihr beſonderes Privilegium, durch das ſie ſich förmlich conſtituirte.

Jenes große bibliſche Drama aber, welches die Paſſionsbrüder als das Myſterienſpiel von der Paſſion unſres Herrn Jeſu Chriſti zur Aufführung brachten, wollen wir hier noch kurz in ſeiner eigenthümlichen Zuſammenſetzung ſchildern. Es ſtellte in dramatiſchen Bildern das Leben des Meſſias von ſeiner Taufe durch Johannes bis zu ſeinem Begräbniß dar, war aber ſo umfangreich, daß ein Tag zur Darſtellung deſſelben nicht ausreichte, und man es in einzelnen Abtheilungen mehrere Tage hintereinander aufführen mußte. Jede ſolche Abtheilung, die auf einen Tag kam, war gewiſſermaßen ein Tagewerk, und hieß demnach Journée, was, nach der Meinung

Digitized by Google

Sismondi's, den Spaniern später Veranlassung gegeben haben soll, in ihren geistlichen und weltlichen Schauspielen einen Act oder Aufzug Jornada zu benennen, ohne daß man sich in Spanien des Ursprungs dieser Benennung bewußt geblieben.[1] Dies große Mysterium von der Passion scheint nun mit allem Pomp einer Oper dargestellt worden zu sein, und nicht bloß die Chöre, sondern auch einzelne Scenen wurden gesungen. Im Ganzen traten 87 Personen in diesem Stücke auf, worunter sich auch die drei Personen der christlichen Gottheit, sechs Engel oder Erzengel, zwölf Apostel, sechs Teufel, Herodes mit seinem ganzen Hof und viele andere erdichtete Personen aus allen Ständen befanden. Die Teufel spielten in den meisten Scenen die Rolle des Hanswurstes. Die dramatische Entwickelung schließt sich genau an die Lebensmomente des Heilandes an, und man kann der ganzen Anlage wie auch manchen Einzelnheiten einen großartigen und kühnen Geist nicht absprechen, wenn auch die Darstellung häufig in die geschmacklosesten und trivialsten Rohheiten verfällt. Nach einem Prolog, der eine vollkommene Predigt

[1] Vgl. Sismondi, histoire de la littérature du midi T. I. — Das Mysterienspiel von der Passion selbst lernt man in einem Auszuge bei Parfait histoire du théâtre français T. I. kennen.

über die Fleiſchwerdung des göttlichen Wortes iſt, tritt Johannes in der Wüſte auf und hält ebenfalls eine Predigt. Darauf ſieht man eine Verſammlung des jüdiſchen Synedriums, in der einzelne Stellen den erhabenſten Schwung des Ausdrucks zeigen, und in den Aeußerungen eines Prieſters eine merkwürdig ausgedrückte Skepſis an der Geburt des Erlöſers ſelbſt wiederklingt, indem er ſich z. B. in folgenden Verſen ausſpricht:

Premièrement l'empereur sous mains dures
Nous tient subjets, tout le peuple murmure,
Rien n'est en paix, tout est mal gouverné,
Erreurs croissent, la Synagogue endure,
Haynes pululent, et tout mal on procure,
Pourquoi je dis, que Messias n'est pas né.

Oder an einer anderen Stelle äußert ſich Mardochai in dieſer jüdiſchen Rathsverſammlung folgendermaßen:

Wann einſt Meſſias, wann der Chriſt regiert,
Dann hoffen wir, daß er uns gubernirt
Mit ſtarker Hand in friedlichem Verein;
Die Scheitel eine goldne Krone führt,
Sein Haus wird ſein mit Ruhm und Glanz geziert,
Und Recht und Friede ſeinem Volke ſein.
Und plagt der Mächtige den armen Mann,
Verbannt den freien Lehnsmann der Tyrann,
Wann Chriſtus kommt, wird Alles ſein geſchlichtet! [1]

[1] Nach der Ueberſetzung von L. Hain, in ſeiner deutſchen Ausgabe von Siemondi, Literatur des ſüdlichen Europa I. 451.

Hierauf folgt ein Gespräch Christi mit seiner Mutter und dem Engel Gabriel, dann kommt die Taufe Christi selbst. Interessant ist weniger die Ausführung dieser Scene, als vielmehr einige dramaturgische Bemerkungen und Vorschriften, die bei dieser Gelegenheit eingeschaltet werden. Hier, so heißt es, tritt Jesus in den Jordanfluß, ganz nackt; und Johannes nimmt Wasser in die Hand und schüttet es über Jesu Haupt:

St. Johannes.

O Herr, Ihr seid getauft nunmehr.
Ob's gleich nicht Eurer Göttlichkeit
Geziemt, noch meiner Einfältigkeit,
Euch solchen würdigen Dienst zu thun;
Doch woll' in Gnaden Gott geruh'n,
Das Mangelnde hinzu zu fügen!

„Hier steigt Jesus aus dem Jordanfluß und wirft sich ganz nackt vor dem Paradies auf die Knie. Nun spricht Gott der Vater, und der heilige Geist steigt nieder in Gestalt einer weißen Taube auf das Haupt Jesu, dann kehrt er ins Paradies zurück. Und ist zu bemerken, daß die Rede Gottes des Vaters verständlich und recht nachdrücklich gesprochen werden muß in drei Stimmen, nämlich in einem Discant, einem Alt und einem Baß, wohl

übereinſtimmend; und in dieſer Harmonie muß die ganze folgende Clauſel geſprochen werden:

Hic est filius meus dilectus,
In quo mihi bene complacui.
Das iſt mein lieber Sohn,
An dem ich Wohlgefallen habe. [1]

So geht es in einem mannigfachen Wechſel von Scenen weiter bis zum Tode Jeſu Chriſti, der in einer Weiſe geſchildert wird, die ins gräßlich Tragiſche hineinſpielt, wozu beſonders auch merkwürdige Teufelsſcenen, die damit in Verbindung geſetzt ſind, beitragen. Wir ſehen hier ein großes Kirchendrama im höchſten Stil und in prächtigſter Darſtellung, die zwei Jahrhunderte hindurch, ſo lange die Myſterienſpiele dauerten, nur immer zunahm.

Eines der berühmteſten Myſterienſpiele nach dem von der Paſſion war auch das große Apoſteldrama (le triomphant mistère des actes des Apôtres), als deſſen Verfaſſer die Dichterbrüder Arnold und Simon Greban genannt werden. Dieſes Spiel, das ſich durch luſtige Einmengungen und poſſenhafte Scenen vor allen übrigen pikant darſtellte, wurde in allen Städten unter dem mächtigen Zujauchzen des Volkes aufgeführt, und ſpäter auch

[1] Vgl. Sismondi a. a. O. I. 253.

mehrmals durch den Druck veröffentlicht. Die erste Darstellung desselben fand zu Bourges Statt, um das Jahr 1536, woselbst man ein eigenes Amphitheater zu diesem Zweck erbaut hatte und die ersten und angesehensten Männer und Bürger der Stadt die Rollen der heiligen Apostel zu spielen übernahmen. Vierzig Tage waren zur vollständigen Darstellung dieses Stückes erforderlich, welches in fortlaufenden Bildern die Lebensbegebenheiten der zwölf Apostel vor den staunenden Zuschauern vorüberführte und eine solche Wirkung hatte, daß das hingerissene Volk in diesen Darstellungen die Wirklichkeit selbst zu erblicken glaubte.[1] Zu Paris ward es aber besonders glänzend aufgeführt. Vierzig Tage hindurch versammelten sich jeden Morgen Tausende von Männern auf dem Rathhause, um von dort aus in feierlicher Prozession sich zu dem Schauplatz hinzubegeben. Dem Zuge voran schritten sechs Trompeter in Livrée des Königs, ihre Tuben und Hornschnecken mit Blumen umwunden. Hinter ihnen ging der Ausrufer der Stadt, dann folgte eine Menge Polizeidiener und Sergeanten. Hinter diesen sah man auf schönen Pferden die beiden Männer, welche die Procla-

[1] Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres de France I. 265 flgd.

mation des Mysterienspiels zu verlesen hatten; ihnen folgten die beiden Directoren und die Entrepreneurs der Mysterien-Aufführung auf köstlich geschmückten Pferden, dann kamen vier Geistliche auf Mauleseln, welchen man goldgestickte Decken übergelegt, und hinterher in feierlicher Ordnung und im höchsten Staat gingen die Bürger nnd die Angesehensten der Stadt, umdrängt von Zuschauern jedes Standes und Alters. An jeder Straßenecke hielt man still, und nach den feierlichen Tönen der sechs Trompeten, nach dem ruhegebietenden Wink des Ausrufers begannen die beiden dazu bestellten Männer die in zierlichen Versen abgefaßte Proclamation, durch welche alle Einwohner von Paris, „mit Ausnahme der heidnischen Lutherischen, dieser esprits diaboliques" zum Anschauen des Mysterienspiels von den Aposteln eingeladen wurden.

Wie das ganze alte und neue Testament auf den Mysterienbühnen abgespielt wurde, so machten auch die Legenden der Heiligen vielfach den Gegenstand derselben aus. Die Dichter scheinen sich aber bei diesen Heiligengeschichten eine größere Freiheit der Erfindung genommen zu haben, und ergingen sich dabei namentlich mit Vorliebe in der Behandlung possenhafter und schlüpfriger Scenen, wozu ihnen die

vielen Verſuchungsgeſchichten der Heiligen reichliche Ausbeute lieferten. So ward in dem Myſterienſpiel von der heiligen Barbara dieſe Märtyrerin zum großen Ergötzen des Volks bei den Beinen aufgehangen, und mußte in dieſer anſtößigen Stellung, die eigentlich alle Myſterien aufhob, dem Tyrannen gegenüber verharren, an den ſie ſich mit den rührendſten Worten wendet, indem ſie ihm das Unanſtändige ihres Todes vorhält:

N'as tu point honte ne vergogne
De commettre telle besogne?
De prendre une pauvre pucelle
Par les pieds: C'est chose cruelle!
Hélas! pour l'honneur féminine
Et pour celle qui tant fut digne
De te porter dedans ses flancs,
Tu ne dusses par fausses mines
Commettre cette oeuvre maligne
Par courroux qui te sont en flancs.

Aber der Tyrann, lüſtern und grauſam zugleich, zeigt ſich unerbittlich, und die arme Heilige wird darauf noch mit eiſernen Kämmen gräßlich zerfleiſcht und ſodann an Lampen gebraten, woraus man zur Ermöglichung einer ſolchen Darſtellung allerdings auf eine damals ſchon weit vorgeſchrittene Theatermaſchinerie ſchließen muß.[1]

[1] Vgl. Parfait histoire du théâtre français I. 297.

Wie wir es bei den deutſchen Myſterienſpielen bereits bemerkt haben, ſo miſchten ſich auch in den franzöſiſchen die komiſchen und tragiſchen Elemente der Darſtellung auf einem und demſelben Lebensgrunde durcheinander. So ſieht man in einem franzöſiſchen Myſterienſpiel Gott den Vater oben auf ſeinem Himmelsthron während der Kreuzigung und Grablegung Chriſti gemächlich ſchlafen, und ein Engel weckt ihn auf mit den Worten:

Père éternel, vous avez tort
Et devriez avoir vergogne.
Votre fils bien aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne.

Gott Vater.

Il est mort?

Der Engel.

D'homme de bien.

Gott Vater.

Diable emporte, qui en savais rien!

In einem andern franzöſiſchen Myſterienſpiel, das Leben und die Wunder der Jungfrau Maria darſtellend (Les Miracles de Notre Dame), kamen unter Anderem folgende Scenen vor: 1) wie die heilige Jungfrau eine Aebtiſſin befreite, die von ihrem Beichtvater ſchwanger war; 2) wie ſie die Salomé ihrer Hände

beraubte, weil dieſe damit hatte unterſuchen wollen, ob die heilige Jungfrau auch wirklich als Jungfrau geboren habe; 3) wie ſie einem Biſchof Milch aus ihrer eigenen Bruſt in einem goldenen Becher reicht; 4) wie der Kaiſer Julian auf Befehl der Jungfrau getödtet wird, ſein Seneſchal aber Einſiedler wird und ſich ſeine beiden Augen aufreißen läßt, um die heilige Jungfrau in ihrer ganzen Schönheit ſehen zu können, dieſe ihm aber darauf ſein Geſicht wiedergiebt, u. a. m.[1]

---

5. Die franzöſiſchen Moralitäten.

Die franzöſiſchen Myſterienſpiele, die auf dem erſten förmlich organiſirten Theater der ſogenannten Paſſionsbrüder vorzugsweiſe zur Aufführung gekommen, waren durch eine zweite, in Frankreich eigenthümlich erfundene Gattung, die Moralitäten (Moralités), abgelöſt worden.

Dieſe neue dramatiſche Erfindung ſtammte von einigen Schreibern aus der Advokatenzunft, die la Bazoche genannt wurde und ſich als eine eigene

1 Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres de France I 235 flgd.

Gilde unter einem besonderen Oberhaupte, welches roi de la Bazoche hieß, constituirt hatte.[1]

Die von dieser Gesellschaft aufgeführten Spiele boten im Grunde wenig Verschiedenheit von den Mysterienspielen dar, indem sie ganz in der Form derselben zum Theil den nämlichen Inhalt behandelten, dem sie nur eine freiere weltliche Darstellung und in der Regel eine moralisch-allegorische Wendung zu Theil werden ließen, wozu sie zunächst ganz äußerlich genöthigt waren, da sie mit ihren Darstellungen in das ausschließliche Privilegium der Passionsbrüder nicht eingreifen durften. Derselbe christliche Theaterapparat, der bei den Mysterienspielen stehend geworden war, mußte auch in der Regel in den Moralitäten erscheinen, z. B. das hohe Gerüste, auf dem gewöhnlich Gott Vater umgeben von seinen Engeln zu sitzen pflegte, und zu dessen Füßen die Hölle lag, ferner die Engel und Erzengel, Lucifer mit allen seinen Teufeln. Auch sah man vorn an der Scene wohl eine Nische mit Vorhängen, die dazu diente, den Zuschauern gewisse Details des Stückes, welche man nicht leicht vorstellig machen

[1] Die Geschichte und Einrichtungen dieser Schreiberzunft, die sich besonders unter Philipp dem Schönen zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eigenthümlich ausbildete, hat Parfait in seiner Histoire du théâtre franç. I. 78 flgd. umständlicher erzählt.

konnte, zu verbergen, wie z. B. die Niederkunft der Jungfrau Maria und der heiligen Anna, und ähnliche geheimnißvolle dramatiſche Momente.

Die chriſtlichen und kirchlichen Vorſtellungen des Mittelalters erhalten jetzt vollends durch eine ins Ungeheuerliche ſich ausbildende theatraliſche Allegorie ihre ſkeptiſche Zerſetzung, worauf es ſeltſamer Weiſe in allem fortſchreitenden Schaffen und Wiſſen der neueren Völker abgeſehen zu ſein ſcheint. In einem dieſer Moralitätenſpiele unter dem Titel: le bien-advisé et le mal advisé (der Wohlberathene und der Uebelberathene)[1] wird der bien-advisé von der Madame Vernunft aus wohlmeinenden Abſichten zum Glauben (la Foy) hingeführt. Der Glaube ſchenkt ihm eine Laterne mit zwölf kleinen Fenſtern, auf denen die zwölf Glaubensartikel geſchrieben ſtehen, auf jedem Fenſter ein Artikel, und dazu ein brennendes Licht. Der Glaube empfiehlt ihm dies Licht nie ausgehen zu laſſen, dann würde er die Artikel des Symbols immer richtig verſtehen. Dann ſchenkt er ihm auch noch einen Mörſer mit einer Keule, um damit die guten Werke, les bonnes oeuvres, zuzubereiten. Denn die guten Werke, belehrt ihn der Glaube, ſind das Fleiſch, von dem

[1] Bei Parfait, histoire du théâtre franç. II. vollſtändig mitgetheilt.

ſich Gut-Ende (Bonne-Fin) ernährt. Aus den Thränen der Bußfertigen, heißt es ferner, wird die Sauce zu dieſem Fleiſch gemacht. In dieſer Weiſe geht es mit Perſonification aller chriſtlichen Tugenden und Glaubensbegriffe fort, und der muthwillige Trieb des Allegoriſirens erſtreckt ſich ſogar bis auf Zeitwörter und deren verſchiedene Tempora, wie denn hier Regno, Regnavi und Regnabo, wie auch ein gewiſſer sum sine regno auftreten. Die Seelen dieſer Zeitwörter werden verfolgt von einer beſonderen Sorte kleiner Teufelchen, welche ſich der Verfaſſer dieſer Spiele unter dem Namen Diablotons erfunden hat. Der Teufel tritt in dieſen Stücken gewöhnlich mit einer langen rothen Naſe, mit einem Schwanz und geſpaltenen Klauen auf. Dagegen erſcheint das Laſter merkwürdiger Weiſe gewöhnlich als eine komiſche Perſon, in einem buntſcheckigen Narrenkleide und mit einer Peitſche in der Hand.

Einen neuen weltlichen Aufſchwung ſcheinen dieſe Spiele durch den Einfluß Ludwigs XII. genommen zu haben, nachdem ſie unter den vorhergegangenen Regierungen theilweiſe wieder beſchränkt und gehindert geweſen. Dieſer König beklagte ſich, daß ihm in ſeiner Zeit Niemand die Wahrheit ſagen wolle, und er darum nicht wiſſe, wie ſein Reich verwaltet

werde. Da es damals noch keine Zeitungen und keine liberale Tagespresse gab, so kam er auf den Gedanken, daß die Theater sich dieser Aufgabe unterziehen könnten, ihm die Wahrheit zu sagen und ihn mit vielen Dingen bekannt zu machen, die es ihm sonst unmöglich wäre zu hören. Er ertheilte deshalb allen Dichtern die Erlaubniß, in ihren Stücken die Mängel und Mißbräuche aller Personen seines Reiches und Hofes ohne irgend eine Ausnahme, selbst nicht die seiner eigenen Person, frei zur Darstellung zu bringen. Dies ist eigentlich die erste Anerkennung der höheren ideellen Bedeutung des Schauspiels, welche uns in der Geschichte begegnet, und die ein guter und gewissensfreier französischer König aussprach, dem bange wurde in der Einsamkeit seines absoluten Herrschergefühls, der sich nach freien Menschen umsah, und dieselben in einer bereits von den Ideen der absoluten Monarchie gebundenen Zeit nur durch einen ausdrücklichen Befehl auf dem Theater sich schaffen konnte. Solche Privilegien der Freiheit und Wahrheit hat seitdem kein König wieder irgend einem Theater erneuert, obwohl ein solches Mitregierungstheater, wie es Ludwig XII. sich dachte (eine Idee, die später gewissermaßen an die Idee der constitutionellen Kammern überging),

auch heut noch den Königen beſſere Dienſte leiſten würde, als manche officielle Zeitung oder eine theuer erkaufte Regierungspreſſe, durch welche man Alles erfährt, nur nicht wie es im Lande ausſieht.

Die Verfaſſer und Spieler der Moralitäten benutzten aber dieſes neue Privilegium reichlich, und zum Theil auch gegen die Perſon Ludwigs XII. ſelbſt, deſſen Geiz ſie namentlich in mehreren Stücken verſpotteten, was der König mit lachendem Munde hinnahm. Er erlaubte den Spielern der Bazoche ſogar, auf der berühmten Marmorplatte im großen Saal des Königlichen Schloſſes ihr Theater aufzuſchlagen. Auch wurden ihnen häufig vom Parlament beſondere Gratificationen zur Entſchädigung ihres Aufwandes an Garderobe und Schmuck (pour leurs montres et jeux) verwilligt. Der Muthwillen, mit welchem die Bazoche in das wirkliche Leben hinübergriff, ging auch bald ſoweit, daß die Schauſpieler Masken anlegten, welche die Geſichtszüge bekannter Perſonen, auf welche es abgeſehen war, unverkennbar hinſtellten, und zuweilen ließ man auch geſchriebene Zettel ausflattern oder Tafeln anſchlagen, auf denen der verhüllte Sinn gewiſſer Stellen des Stückes, namentlich aber die cyniſchen und zweideutigen, noch beſſer ins Licht geſtellt wurden. Dagegen ergingen

denn mehrfache Parlaments-Verordnungen, durch welche auch schon im Jahre 1538 eine gewisse Theater-Censur eingeführt ward, indem man die Schauspieler verpflichtete, die Manuscripte ihrer Stücke vierzehn Tage vor der Aufführung zur Genehmigung einzureichen.

Eines der berühmtesten Moralitätenspiele war die Verurtheilung des Banketts (la condemnation de banquet, à la louange de diètte et sobriété pour le profit du corps humain). Dies Stück behandelt in eigenthümlich durchgeführter Prozeßform einen seltsamen Rechtshandel gegen Souper und Banquet, welche beide angeklagt sind, daß sie vier Personen durch ihre Verlockung getödtet haben. Monsieur Banquet hat nämlich zu einem großen Festmahl einladen lassen, zu dem Schwelgerei, Gutschmeckerei, Gute Gesellschaft, Mich zu bedanken, und andere ähnliche Personen, geladen und auch erschienen sind, während von draußen durch das Fenster Schlagfluß, Gicht, Kolik und andere Krankheiten dem Schmause zusehen. Gegen Ende der Tafel ruft aber Souper, der sich auch schon in der Gesellschaft befindet, jene Krankheiten herbei, welche nun begierig über die Gäste herfallen, die sich aber noch ihrer zu erwehren wissen. Nach einer

augenblicklichen Besänftigung durch Banquet entsteht aber ein neuer Kampf zwischen den Gästen und den Krankheiten, von denen diesmal Schwelgerei, Gutschmeckerei, Gute Gesellschaft und Mich zu bedanken todt auf dem Platze bleiben. Die übrig gebliebenen Gefährten wenden sich klagend an die Erfahrung, und Banquet wird von derselben verurtheilt, gehangen zu werden, welche Sentenz auf der Stelle durch die Diät vollzogen wird, die das Amt des Scharfrichters übt. Souper aber wird verurtheilt, bleierne Halbärmel zu tragen, damit er nicht zu viel Schüsseln auftragen könne, und dem Diner soll er, bei Strafe des Galgens, nicht mehr weiter als auf sechs Stunden sich nähern dürfen. Man findet den witzreichen Hergang dieses Stückes auch zuweilen auf alten Tapeten abgebildet.

Eine nicht geringe Anzahl dieser Stücke hat sich in verschiedenen Sammlungen bis auf uns verbreitet,[1] obwohl die Namen ihrer Dichter größtentheils verloren gegangen sind. Unter diesen ist jedoch Margaretha von Navarra, des ritterlichen Franz I. Schwester, in bemerkenswerther Weise auch als Verfasserin von Mysterienspielen und Moralitäten

[1] Parfait, Histoire du théâtre français und Du Verdier, Biblioth. française.

zu nennen, während sie in den Literaturgeschichten gewöhnlich nur wegen ihres leichtfertigen und schelmischen Novellen-Heptameron, das sie dem Boccaccio nachbildete, angeführt wird. Sie schrieb aber auch geistliche Komödien und Moralitäten, und scheint dazu, nach der Erzählung des Brantôme (Vies des femmes illustres), besonders durch das lebhafte Interesse, welches diese Prinzessin an der Bibel genommen, bestimmt worden zu sein. Ein Doctor der Sorbonne, Gerard Roussel, hatte sie überredet, die Bibel in französischer Sprache zu lesen, und sie begann eine so eifrige und eigenthümliche Beschäftigung mit derselben, daß sie eine dramatische Bearbeitung des Neuen Testaments unternahm. Sie theilte dasselbe in vier Tragikomödien (nach ihrer eigenen Benennung) ab, und betitelte dieselben folgendermaßen: 1) Die Geburt Christi. 2) Die Anbetung der heiligen drei Könige. 3) Die Unschuldigen. 4) Die Wüste. Diese Tragikomödien wurden (wie de Beze in seiner Kirchengeschichte berichtet) in einem eigens dazu eingerichteten Saale des königlichen Schlosses zu Pau vor dem Hofe aufgeführt, und Margarethe hatte zu diesen Darstellungen die besten Schauspieler Italiens verschreiben lassen. Zugleich suchte Margarethe bei diesen theatralischen Aufführungen einer bei ihr immer

ſtärker hervortretenden Hinneigung zu den neuen Lehren Calvin's und Luther's Genugthuung zu verſchaffen, indem ſie damit beißende Angriffe auf die Geiſtlichkeit verband. Sie ließ die angeſehenſten Vertreter derſelben oft als Zuſchauer zu ihren Spielen einladen, und die Schauſpieler mußten dann kleine Couplets und Spottgedichte auf die Prieſter in dieſe bibliſchen Tragikomödien der Prinzeſſin einlegen. Es entſtand dadurch allmählig eine tiefe und nachhaltige Erbitterung der franzöſiſchen Geiſtlichkeit, die ſich noch durch einen anderen Umſtand ſteigerte, indem der König, Margarethens Gemahl, unmittelbar nach ſolchen Theatervorſtellungen ſich gewöhnlich in die Kirche zur Meſſe zu begeben pflegte, als wenn dieſe letztere gewiſſermaßen nur eine Fortſetzung des Bühnenſpiels ſei. Die Prieſter Frankreichs begnügten ſich bald nicht mehr damit, gegen Margarethe von Navarra zu predigen, ſondern ſie brachten es auch dahin, daß ein anderes, ſtark mit proteſtantiſchen Elementen angefülltes Werk der Prinzeſſin, welches ſie in Verſen unter dem Titel: Spiegel der ſündhaften Seele (le miroir de l'âme pecheresse, 1533) herausgegeben, von der Sorbonne verdammt und verboten wurde. In dieſem Buch Margarethens war gar nicht mehr von den Verdienſten der Heiligen und von der Kraft

des Bluts der Märtyrer die Rede gewesen, und dies empörte die Geistlichkeit, die außerdem in dem Collegium von Navarra eine satirische Komödie gegen die Prinzessin aufführen ließ, worin diese als eine Höllenfurie dargestellt wurde. Margarethe war jedoch Weib genug, sich darüber bei ihrem Bruder zu beklagen, und König Franz ließ die Haupt-Acteurs dieses Schauspiels ins Gefängniß werfen. So sieht man auch die ersten protestantischen Kämpfe Frankreichs mit den Waffen der dramatischen Dichtung und des Schauspiels sich verfechten, eine dramatische Polemik, in welcher die Hauptbewegungen des modernen Geistes zusammenstoßen.

Unter den Moralitäten giebt es auch einige, die von durchaus mystischer Haltung sind und eine Verherrlichung der Grundelemente des Katholizismus enthalten sollen, obwohl diese doch wieder mit mancherlei naiven Erfindungen, die den Ernst des Ganzen beeinträchtigen, durchwebt erscheinen. Ein Stück dieser Art ist Mariä Himmelfahrt (l'Assomption), in welchem die Höchst-Vollkommene (Bien-Parfaite), welches die heilige Jungfrau ist, auftritt und eine sehr ungezwungene Unterhaltung führt mit dem Höchst-Gefälligen (Bien-Gracieux), in dem wir einen Secretair des Höchst-Souverainen (Bien-Sou-

verain), welches Jeſus Chriſtus iſt, kennen lernen. Der Höchſt-Anmuthige macht der Höchſt-Vollkommenen ſo viel Complimente über ihre Schönheit, daß ſie endlich zu ihm ſagt: Ach, mein Herr, Sie ſind gar zu gütig, mir dies zu ſagen, und man ſieht daran deutlich, daß Sie der Höchſt-Gefällige ſind! — Ich bitte dies keineswegs ſo zu nehmen, entgegnet der Andere, und ich berufe mich hier auf das Zeugniß meines Kameraden, des Höchſt-Tugendhaften (Bien-Vertueux), der ganz daſſelbe wie ich ſagen wird. — Daneben ſteht auch der Höchſt-Natürliche (Bien-Naturel), der ſich ein wenig über alle dieſe Complimente zu langweilen anfängt, und ſich damit ergötzt, an den guten Wein zu erinnern, den er auf der Hochzeit zu Canaa getrunken hat. Es war gar kein ſchlechter Burgunder damals, ſagt er, und ich habe ſtets bedauert, niemals wieder eine ähnliche Sorte angetroffen zu haben. Die Unterhaltung bewegt ſich noch eine Zeitlang in dieſem Ton, und das Ganze endigt mit der verherrlichenden Himmelfahrt der Jungfrau, die der Höchſt-Souveraine, begleitet von ſeinem Kammerdiener, dem Höchſt-Triumphirenden, in einem Wagen abholt, um ſich mit ihr zu vermählen und ſie zur Königin des Himmels zu krönen.

6. Die ersten Elemente des französischen Lustspiels.

Das Moralitäten-Theater, welches die Schreiberzunft der Bazoche gründete, zeigte die ersten Keime des wirklichen Drama's in sich auf, und entwickelte dabei auch schon eine eigenthümliche Gattung desselben, nämlich die Farce, in welcher diese frühesten dramatischen Dichter schon den entschiedenen Uebergang zur Darstellung der Wirklichkeit machten.

Die Gattung der Farce, welche zuerst auf dem Theater der Bazoche erschien, und in der wir das französische Lustspiel seinen Ursprung nehmen sehen, war in einem besonderen Stil und Geschmack gearbeitet, und beschäftigte sich schon in sehr lebendiger und scharfer Form mit den Mängeln, Zerwürfnissen und Widersprüchen der gesellschaftlichen Welt, mit der Schwäche und Lächerlichkeit der menschlichen Charaktere. Die Farce begnügte sich aber dabei nicht immer mit erfundenen Personen, sondern sie zog bald auch bekannte und angesehene Personen der Gesellschaft, welche sogar mit Namen bezeichnet wurden, vor ihr Forum. Wie sich die Farce innerlich schon in den Spielen der Mysterien und Moralitäten geregt, hat sich bei der Darstellung der letzteren oft

genug bemerklich gemacht. Auch hatte man schon farcenhafte Zwischenspiele bei den Mysterien-Aufführungen selbst zur Abwechselung und zur Anlockung des größeren Zuschauerhaufens eintreten lassen, welche die komischen Titel der Jeux de pois pilés (gestampfte Erbsen) führten, eine Benennung, die aus der muthwilligen Mischung des Profanen und Heiligen, worauf es in diesen Divertissements abgesehen war, entnommen zu sein scheint.[1] Als sich aber die Farce durch die Spieler der Bazoche zu einer selbstständigen dramatischen Gattung auszubilden anfing, schlug sie sogleich mannigfache und auch durch verschiedene Nebenbezeichnungen charakterisirte Tonarten an.[2]

Eine der ältesten und berühmtesten Farcen dieser Art ist der Advocat Pathelin, ein Stück, in welchem der moderne Lustspiel-Charakter schon in sehr klarer und fester Ausbildung seines Typus und mit einer gewissen Vollendung auftritt. Diese Farce hat sich durch ihre ausgezeichnete komische Kraft, durch die dialektische Gewandtheit der Darstellung und durch einzelne köstliche Späße bis auf die heutige Zeit im

[1] Vgl. Parfait, histoire du théâtre français I. 52. Bouterwek, Geschichte der französischen Literatur I. 117.

[2] Es gab die Farce joyeuse, histrionique, fabuleuse, enfarinée, morale, recréative, facécieuse, badine, françoise.

ruhmvollen Andenken erhalten, und war auf der französischen Bühne noch bis zu Ende des 18. Jahrhunderts lebendig geblieben. Eine moderne Theaterbearbeitung davon gab der Abbé Brueys im Jahre 1715, worin als neue Zuthat eigentlich nur eine eingewebte Liebes-Intrigue erschien, während der Gang der Hauptscenen und an vielen Stellen selbst der Dialog aus dem alten Stück unverändert beibehalten blieben. In dieser modernisirten Gestalt ging es auch mehrfach über die deutsche Bühne, und besonders war der Schauspieler Eckhof als Meister Pathelin beliebt, wie auch aus Lessing's Dramaturgie (I. 110) hervorgeht. Lessing bemerkt mit Recht, daß sich Molière dieses Stücks nicht hätte schämen dürfen, obwohl dieser schon so trefflich geformte Lustspiel-Typus mehr dem alten ursprünglichen Original, als der dasselbe mehrfach entstellenden Bearbeitung des Brueys zukommt. Das Stück hatte aber in Frankreich eine so populaire Verbreitung gewonnen, daß selbst einzelne Stichworte und Witze daraus sprüchwörtlich wurden, und Meister Pathelin Jahrhunderte hindurch eine Lieblingsfigur des Volkes blieb. Es mußte auch auf dasselbe einen doppelt starken Reiz ausüben, weil hier ein betrügerischer und verschmitzter Advocat zuletzt durch einen einfachen

Mann des Volkes überlistet wird. Der von Lessing als bemerkenswerth hervorgehobene Umstand, daß der in dem Stück vorkommende lächerliche Marquis der erste seiner Art sei, paßt nur auf die neue Theaterbearbeitung des Brueys, da dieser Marquis in der alten Farce selbst nicht vorkommt.

Als Verfasser dieses zuerst auf dem Theater der Bazoche gespielten Stückes wird von Einigen Pierre Blanchet (geboren zu Poitiers 1459) genannt, der allerdings als Verfasser mehrerer Farcen und Satiren in dieser Zeit vorkommt, doch ist jene Autorschaft nur eine Vermuthung des Beauchamps (Recherches sur les théâtres de France I. 288), welche sich sonst durch nichts Thatsächliches bestätigt hat. Die Schreiber der Bazoche scheinen es zum ersten Mal im Jahre 1480 auf ihrem Theater gespielt zu haben. La Caille führt jedoch in seiner Geschichte der Buchdruckerkunst schon eine gedruckte Ausgabe des Pathelin vom Jahre 1474 an. Das Stück wurde in vielen Sprachen, auch ins Lateinische übersetzt, und verbreitete sich überall als ein Gemeingut der europäischen Bühnen. Es hat offenbar den Grund zu dem eigenthümlichen Lustspiel-Dialog der Franzosen gelegt, und wird auch nach dieser Seite

hin ſtets eine merkwürdige Stelle in der Theatergeſchichte einnehmen.

Die Farce beginnt mit einem Zwiegeſpräch des Pathelin mit ſeinem Weibe Guillemette. Pathelin klagt, daß er in letzter Zeit ſo wenig verdient habe. Seine Advocatenrobe falle ihm in Fetzen vom Leibe, und auch ſeiner Frauen Kleid laſſe ſchon an einigen höchſt bedenklichen Stellen ſehr freimüthige Oeffnungen zu. Schon aus Schamhaftigkeit müſſe er darauf denken, ſich neue Kleider anzuſchaffen. Er verläßt alsdann ſein Weib und geht zum Tuchhändler Guillaume. Pathelin ſagt, er komme nur ihn freundſchaftlich zu beſuchen, und dann bricht er in Thränen der Rührung aus über die merkwürdige Aehnlichkeit des Tuchhändlers mit deſſen ſeligem Vater, der der Weiſeſte der Weiſen, der Edelſte der Edlen geweſen. Der Tuchhändler Guillaume iſt natürlich ſehr gerührt von dieſen Lobeserhebungen, und nun erſt bemerkt Pathelin ganz zufällig ein Stück Tuch, das ihn blendet wegen ſeiner Schönheit. Er ſagt, er habe ſich achtzig Thaler zurückgelegt, um ſich davon eine Leibrente zu gründen, aber dies Stück für ſeinen Leib zu verwenden, ſei die ſchönſte Leibrente. Er handelt alſo mit dem Tuchhändler, und nimmt nach kurzem Handeln das Zeug als ſein Eigenthum unter den

Arm. Dann will er bezahlen, und fragt den Kaufmann, ob er seine Bezahlung in Gold oder in Münze vorziehe. Der überglückliche Kaufmann erklärt sich mit jeder Art der Bezahlung zufrieden. Gut, sagt Pathelin, so zahl' ich in Gold! Er langt schon in die Tasche, das Geld zu geben, da fällt ihm ein, daß Herr Tuchhändler Guillaume ungebührlich lange ihm keinen Besuch gemacht habe. Deshalb will er ihn zwingen ihn zu besuchen. Herr Guillaume soll nur in Pathelin's Hause seine Bezahlung empfangen, und ein Glas Wein, ein wenig Kuchen wird er nicht verschmähen. Der Kaufmann sagt natürlich zu, das Glas Wein, welches ihm versprochen wird, macht sein Herz hüpfen, und Pathelin geht mit seinem Stücke Tuch nach Hause, um, wie er sagt, mit seiner Frau Alles herzurichten zum Empfange des Herrn Guillaume. Nun theilt Pathelin seiner Frau Guillemette seinen Plan mit. Das Stück Tuch muß sie verstecken, er selber will sich in's Bette legen, und wenn der Kaufmann kommt, soll sie ihn mit einem Glase von dem Weine, welcher so gut durchschlägt, empfangen, und erzählen, daß Pathelin schon seit Wochen krank darnieder liegt. Der Kaufmann kommt endlich, Guillemette empfängt ihn mit einem Glase von dem ominösen Wein, und als der Kauf-

mann endlich um seine Bezahlung bittet, fragt sie erstaunt, wofür? Für das Stück Tuch, welches ihr Mann heute Morgen bei ihm gekauft. Mein Mann? Das ist unmöglich, der liegt schon seit Wochen krank im Fieber, im furchtbarsten Delirium. Guillaume tritt an das Bett des kranken Pathelin, der laut zu phantasiren beginnt, im Jargon des Pöbels allerlei Unsinn spricht, und des Kaufmanns wüthende Frage nach seiner Bezahlung mit lustigen Phantasieen beantwortet. Indeß beginnt bei dem unglückseligen Manne der Wein zu wirken, er muß fort, wüthend und fluchend rennt er aus dem Hause des kranken Pathelin. Auf der Straße aber begegnet Herrn Guillaume sein Schäfer, der ihn um einige Hammel betrogen hat. Herr Guillaume fordert ihn vor Gericht, und eilt gleich selbst zum Richter, zu dem er den Schäfer hinbescheidet. Dieser aber klopft bei Pathelin an, und bittet ihn, als sein Advocat ihn zum Richter zu begleiten. Pathelin ist natürlich längst von seinem Delirium geheilt, sein Weib Guillemette hat ihm auch schon von dem Tuch Guillaume's eine Robe zusammengesetzt. Der Schäfer fordert ihn auf, seine Sache zu führen, gesteht ihm aber zugleich, daß er Herrn Guillaume wirklich die Hammel gestohlen. Thut nichts, sagt Pathelin, wenn Du mich ordent-

lich bezahlst, werde ich Deine gerechte Sache führen, und Du wirst als unschuldig erkannt werden. Sie dingen nun über die Summe, welche der Schäfer an Pathelin zahlen soll, und nachdem sie handelseinig geworden, sagt Pathelin, der Schäfer solle nun ihm folgen zum Richter, sich aber wohl hüten, irgend ein Wort zu sprechen, weil jede unbedachte Aeußerung des Schäfers Alles verderben könne. Pathelin schärft ihm daher ein, auf alle Fragen des Richters oder seines Anklägers nichts weiter zu antworten, als Bäh! Bäh! Der Schäfer sagt, diese Antwort sei ihm von seinen Schafen her sehr geläufig, und Beide verfügen sich zum Richter. Die nun folgende Scene ist die drolligste des ganzen Stückes, und von außerordentlich drastischer Wirkung. Bei dem Richter ist nämlich schon Herr Guillaume mit seiner Klage gegen den Schäfer. Das Erscheinen Pathelin's mit seiner Robe von Guillaume's Tuch macht den Kaufmann verwirrt, er stottert, er verliert die Haltung, er vermengt in seiner Rede den Diebstahl des Schäfers mit dem Betrug Pathelin's, er beschuldigt den Schäfer sich aus seinen Hammeln ein Stück Tuch gestohlen zu haben, und klagt Pathelin an, sein Rock sei einer von den Hammeln, welche ihm gestohlen worden. Der Richter entsetzt sich, und wird zuletzt

ſelber verwirrt, indem er auf die confuſe Rede des Guillaume immer nur ſchreiend antwortet: revenons à nos moutons! (um auf beſagten Hammel wieder zurückzukommen — ein ſeitdem gäng und gäbe gewordenes Sprüchwort, deſſen Entſtehung die Franzoſen ſelbſt aus dieſer Farce vom Meiſter Pathelin herleiten).

Der Richter fragt ſodann den Schäfer, ob er bekenne die Hammel geſtohlen zu haben. Dieſer aber antwortet immer nur ſein Bäh! Bäh! was den Richter nur noch mehr verwirrt und auch zur Folge hat, daß Guillaume immer aufgeregter und verworrener ſpricht. Pathelin allein bleibt ruhig, und aus Guillaume's Verwirrung und Betroffenheit beweiſt er, daß derſelbe eine falſche Anklage vorgebracht, und daß der Anblick des ehrwürdigen Richters ſeine lügenhafte Zunge gelähmt und ihn um ſeine Beſinnung gebracht habe. Dieſe Anſicht leuchtet dem geſchmeichelten Richter ein, Guillaume wird mit ſeiner Klage abgewieſen, und der Schäfer ſowohl als Pathelin freigeſprochen. Wüthend rennt Guillaume fort, und als Pathelin mit dem Schäfer allein iſt, fordert er von dieſem ſeine Bezahlung. Der aber antwortet immer ſein Bäh! Bäh! Vergebens, daß Pathelin ihm droht und flucht, der

Schäfer antwortet immer Bäh! und damit endet das Stück.

---

7. Die satirischen Possenspiele der Franzosen (Sotties).

Das dritte Theater in Frankreich stifteten die Enfans sans souci, die Kinder ohne Sorgen, wie sich eine gesellschaftliche Vereinigung junger und reicher Leute aus vornehmem Stande nannte, die sich vorgenommen hatten, sich auf Unkosten der ganzen Welt zu vergnügen, und dazu eine eigene Art satirischer Theaterspiele sich ersannen, in denen freie Darstellungen aller Welt- und Zeitverhältnisse besonders aus dem Gesichtspunkte der Narrheit gegeben und gewissermaßen der Kritik des Narren unterworfen werden sollten. Es dienten ihnen dazu nicht nur die gesellschaftlichen, sondern bald auch die politischen Zustände der Zeit, besonders aber die Parteizerwürfnisse unter der Regierung des Königs Carl VI., wo der englische Krieg und das siegreiche Einrücken der Engländer in Paris auch die inneren Verhältnisse Frankreichs vielfach gespalten und zerrüttet hatte. Sie bezeichneten ihre Stücke mit dem

Namen der sotties, und spielten dieselben auf dem Markt, welchen man die Hallen nannte, worin ihre Aufführungen mit den Atellanen-Spielen der alten Römer, die ebenfalls die Form volksthümlicher Narrenspiele hatten, Aehnlichkeit gewannen.

Die Kinder ohne Sorgen verdankten die Privilegien ihrer Gesellschaft dem König Carl VI., welcher sie als eine joyeuse institution urkundlich bestätigte. Sie gaben ihre Vorstellungen dem Publikum ohne Eintrittspreis, was auch die Bazochiens thaten, während die Passionsbrüder für Geld spielten und in den Anforderungen an ihre Zuschauer so weit gegangen zu sein schienen, daß das Parlament, welches überhaupt die polizeiliche Aufsicht über die Schauspiele hatte, die Verordnung erlassen mußte, den höchsten Eintrittspreis nicht über 8 Sous festzusetzen. Die Gesellschaft der sorglosen Kinder aber hatte ein eigenes Oberhaupt an ihrer Spitze, welches den Titel eines Narrenfürsten (Prince des sots) führte, der sich lange in einem großen öffentlichen Ansehen erhielt, wie man denn von dem Bestehen dieser Würde noch um das Jahr 1600 einige Spuren sieht. Der Dichter Clémens Marot gehörte in seiner Jugend auch zu den Kindern ohne Sorgen, und hat in einer für sie gedichteten Ballade

von dem ariſtokratiſchen Urſprung dieſer Genoſſenſchaft Zeugniß abgelegt.[1]

Die eigenthümliche Gattung, welche ſich hier ausbildete, kann hinſichtlich ihrer dramatiſchen Form nicht in Betracht kommen, indem das Weſen der Allegorie, die in dieſen Stücken noch dazu eine tendenziöſe und kritiziſtiſche Grundrichtung hatte, die freieren und wirklich ſchöpferiſchen Bewegungen des Drama's hindern mußte. Die in dieſen Narrenſtücken auftretenden Charaktere waren immer nur Perſonificationen von Begriffen, unter denen die Welt ſelbſt die Hauptrolle ſpielte, mit welcher dann alle Narrheiten, Laſter und Mißbräuche der Erde in Berührung gerathen. Vornehmlich aber war es auch die Kirche, die in den sotties die ſchlagendſten Angriffe erfuhr, und gegen welche das auf dieſem Gebiet ſchon früher von der Geiſtlichkeit ſelbſt verſtattete Narrenrecht oft in einer ſehr ſchneidenden Allegorie geltend gemacht wurde. Eine der bedeutenderen Compoſitionen dieſer Art hat den Dichter Pierre Gringore, genannt Vaudemont oder auch Narrenmutter (Mère sotte), zum Verfaſſer, und führte den Titel: le jeu du prince des sots et mère sotte joué aux halles de Paris le mardi gras

1 Vgl. Suard, Mélanges de littérature IV. 46.

1511. Dieſer zu ſeiner Zeit ſehr beliebte Dichter, von dem außerdem noch mehrere Myſterienſpiele und Moralitäten angeführt werden, lebte um das Jahr 1520 als Herold am Lothringiſchen Hofe, und ſchrieb das erwähnte Stück auf den beſonderen Befehl Ludwigs XII., der in ſeinen Streitigkeiten mit dem Papſt Julius II. auch den Dichter zum Kampfe gegen die Uebergriffe Roms in die Schranken rief.

Dieſe allerdings ſehr merkwürdige Sottie fängt mit dem die Stücke gewöhnlich beginnenden Aufruf (le Cri) an, worin den Narren und Närrinnen aller Gattungen und Stände, allen Prälaten und großen Herren bekannt gemacht wird, daß am Faſtnachts-Dienſtag der Narrenfürſt in der Halle ſpielen werde. Der Narrenfürſt erſcheint darauf mit ſeinem vielgeliebten Sohn, dem Prinzen der Heiterkeit, und die großen Herren und Prälaten ſtellen ſich dem Narrenfürſten huldigend vor, wozu ſich auch noch eine Bäuerin unter dem Namen der gemeinen Närrin (sotte commune) hinzufindet. Es fallen in den vorläufig ſich entſpinnenden Geſprächen ſchon einige ſtarke ſatiriſche Aeußerungen gegen die Kirche und ihre ehrwürdigen Vertreter, worauf die Narrenmutter, als Kirche gekleidet, im pontificaliſchen Gewande und die Tiara auf dem Haupt, unten aber im Gewande

der Narrheit, erscheint. Sie ist von der Närrin Zuversicht (sotte fiance) und Närrin Gelegenheit (sotte occasion) begleitet, und erklärt sofort in einigen Versen ihre Absicht, mit der sie auftritt, indem sie als Kirchenmutter und Narrenmutter zugleich die Prälaten und Fürsten verführen und sich zur unumschränkt gebietenden Herrin auch der ganzen Weltlichkeit und Zeitlichkeit machen will. Sie sagt unter Anderem:

Je me dis mère saincte Eglise,
Je veux bien qu'un chacun le note,
Je mauldis, anatématise,
Mais sous l'habit pour ma devise
Porte l'habit de mère sotte,
Bien sçay qu'on dit que je radotte
Et que suis folle en ma vieillesse,
Mais grumeler veuil à ma porte
Mon fils le prince en telle sorte
Qu'il diminue sa noblesse.
. . . . . .
Mon médecin juif prophétise
Que soye perverse, et que bon est.
. . . . . .
La bonne foy c'est le vieil jeu.

Nach mancherlei Machinationen gelingt es, die Prälaten zu gewinnen, aber die Fürsten erklären sich standhaft gegen die von der Kirchennärrin beanspruchte Vereinigung des Geistlichen und Weltlichen unter ihrem Scepter. Die Narrenmutter erläßt einen kriege-

rischen Aufruf an die Prälaten, und es kommt zu einer Schlacht zwischen Prälaten und Fürsten, nach deren Beendigung der Narrenfürst wieder mit seinen Begleitern auf der Bühne erscheint. Er hört von den Anschlägen der Kirche, und seine Vertrauten sagen ihm, daß er sich rechtlich und ganz kanonisch gegen dieselbe vertheidigen könne. Dem Narrenfürsten ist aber der Argwohn aufgestiegen, daß dies wohl nicht die wahre Kirche sein möge, und er schlägt deshalb vor, vor allen Dingen zur Untersuchung ihrer Person zu schreiten. Man reißt ihr die Kleider herunter, und sieht, daß es die Narrenmutter ist, die man hart zu bestrafen beschließt, weil sie sich durch Simonie ihrer Kirchenwürde bemächtigt habe. [1]

Ein mit dieser Sottie zusammenhängendes Stück desselben Dichters ist die Moralität von dem halsstarrigen Mann (Moralité de l'homme obstiné), worin die Verwickelungen des Papstes Julius II. mit Frankreich noch entschiedener zum Gegenstand der satirischen Allegorie werden. Das Stück beginnt mit einem Dialog zwischen dem französischen Volk und dem italienischen Volk, die hier in einer Personification auftreten, und es werden dabei die bittersten Klagen und Vorwürfe ausgetauscht,

[1] Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres I. 200.

welche bestimmte Beziehungen auf die Zeitgeschichte haben.

Eine in ihrem Jahrhundert sehr beliebte Farce des Pierre Gringore führt den Titel: Faire vaut mieux que dire, farce en vers de quatre pieds, 1511, in der eine Frau sich über ihren Mann beklagt, daß er ihren Weinberg brach liegen lasse, woraus denn einige seltsame Differenzen entstehen, indem Viele kommen, welche sich anbieten, denselben zu bearbeiten, womit sich auch die Frau zufrieden erklärt.

8. Die Anfänge der italienischen Bühne.

Die Mysterienspiele, welche auch in Italien als die ältesten dramatischen Bildungsversuche auftreten, hatten in diesem Lande nicht dieselbe lebendige Form und Bedeutung gewonnen, wie wir dies in Deutschland und Frankreich gesehen haben, sondern diese italienischen Darstellungen waren zunächst nur Fortsetzungen der altrömischen Pantomimen, die in Italien unaufhörlich fortgedauert zu haben scheinen. Sie bestanden deshalb ursprünglich nicht in einer durch Wort und Rede laut werdenden dramatischen Action,

sondern in stummen Spielen, öffentlichen Prozessionen und Auftritten vermummter Menschen, worin aber auch die geistlichen Geschichten und der ganze christliche und kirchliche Inhalt in Scene gesetzt wurden.

Riccoboni, der berühmte italienische Schauspieler in Paris, der die Geschichte des italienischen Theaters geschrieben, sah noch im Jahre 1690 zu Genua ein solches stummes Schauspiel am Frohnleichnamsfeste. Auf den Gassen, durch welche die Prozession sich bewegte, waren überall Theater aufgerichtet, auf denen durch lebende Personen die heiligsten Momente des Alten und Neuen Testaments vorgestellt wurden. Auf einer solchen von den Fischern errichteten Bühne sah man das Meer mit seinen Ufern erscheinen, und Christus befahl durch Gebärden den Aposteln, ihre Netze auszuwerfen. In demselben Augenblick aber, wo das Sacrament vorbeigetragen wurde, zogen sie ihre Netze, worin eine Menge der herrlichsten Fische sich zeigte.

Es fehlte also in diesen ersten Spielen der Italiener die Rede, welche in Deutschland und Frankreich schon so witzig, gemüthlich und skeptisch zugleich, die kirchlichen und christlichen Vorstellungen, diese ursprüngliche Grundlage aller dramatischen Darstellung, geformt und in eine dialektische Bewegung

gebracht hatte. Die Italiener waren aber schon in ihrer Bildung und Geistesanschauung weit über diesen Standpunkt der geistlichen Volksspiele hinausgekommen, in denen andere Völker noch gewissermaßen auf einem künstlichen Umwege einem reformatorischen Lebensdrang Ausdruck zu verschaffen gestrebt. Italien hatte schon Jahrhunderte früher durch gewaltige und hochbegabte Geister in der entschiedensten und geistesmächtigsten Form aus seinem eigenen Schooße diejenigen reformatorischen Elemente erzeugt, welche später bei den anderen Völkern in Saat aufgehen, für Italien selbst aber verloren bleiben sollten.

Die Brüderschaft del Gonfalone, welche sich im Jahre 1264 in Rom gründete, und die Passion Jesu Christi zum ausschließlichen Gegenstand dramatischer Darstellungen machte, kann gewissermaßen als die älteste Theatergesellschaft der Italiener angesehen werden, und die italienische Kritik, welche Italien gern als die eigentliche Wiege des modernen europäischen Drama's ansehen will, hat auf das hohe Alter jener Brüderschaft oft ein besonderes Gewicht gelegt, indem daraus allerdings hervorgehen würde, daß bei den Italienern eher als bei irgend einem anderen Volke dramatische Darstellungen des biblischen Inhalts statt-

gefunden.[1] Derſelben frühen Zeit gehört auch die Geſellſchaft Batutti an, welche ſich in Treviſo ebenfalls zur Aufführung der chriſtlichen Paſſionsgeſchichte bildete, und die ſogar nach einer Verpflichtung, welche die Canonici der Kathedrale zu Treviſo übernommen hatten, aus dieſem Capitel jährlich für die Rollen der Maria und des Engels zwei Geiſtliche geliefert erhielt.

Zu welcher Zeit aber die italieniſchen Myſterienſpiele in die wirkliche Natur des Drama's hinübergingen, möchte ſchwer zu beſtimmen ſein. Es ſcheint, daß ſie erſt im funfzehnten Jahrhundert aus einer bloßen ſtummen Repräſentation zu lebendigeren Darſtellungen wurden, in denen dann ebenfalls in burlesker und poſſenhafter Form das Verhältniß des Volkes zu Chriſtenthum und Kirche zu Tage kam. Das älteſte dieſer Spiele iſt Abraham und Iſaak, von Francesco Belcari, welches zuerſt im Jahre 1449 zu Florenz in der Kirche der Maria Magdalena aufgeführt wurde. Mit altteſtamentlichem Stoff wurden dieſe Spiele Figure genannt, Misterj, wenn ſie die chriſtlichen Glaubensgeheimniſſe behandelten, Vangelj, wenn der Inhalt aus dem Neuen Teſtament

[1] Vgl. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe (Amst., 1740) p. 10.

genommen war, Essempj, wenn einzelne Thaten der Heiligen, und Istorie, wenn deren ganzes Leben zur Darstellung gebracht wurde. Auch hatten die Italiener Moralitätenspiele, welche aber bei ihnen Fausti genannt wurden.

Das italienische Volk vollbrachte in diesen Spielen eine allseitige Travestie der Bibel, scheint aber diese Travestie bald der Kirche und den Priestern allein überlassen zu haben, indem es sich mit größerer Vorliebe an die altrömischen Mimen und Atellanen, die noch immer in Italien aufgeführt werden mußten, hingab. Die italienische Malerei hält in dieser Zeit allein eine ideale Beziehung der Kunst zu den Gestalten des Christenthums fest, und strebt die christliche Mythologie, besonders aber das Christusideal selbst in den reinsten künstlerischen Formen zu bilden. Das Volk wie die Gelehrten wenden sich aber in Italien gleicherweise wieder vom Christenthum ab, mit dem sie alle weiteren Berührungen gewissermaßen ängstlich vermeiden, und suchen ihr Heil von Neuem in der antiken Welt und Kunst. Aus der Aneignung derselben geht auf der einen Seite das gelehrte Schauspiel der Italiener (commedia erudita) hervor, welches mit Uebersetzungen und Nachahmungen der griechischen und römischen Dramatiker schon frühe beginnt,

und zwar größtentheils in lateiniſcher Sprache, in welcher der berühmte Paduaniſche Geſchichtſchreiber und gekrönte Poet Albertinus Muſſatus (der von 1261—1330 lebte) zwei Tragödien ſchrieb, eine Achilleis und eine Eccerinis, in welcher letzteren er den Tod des Tyrannen Ezzelino von Romano behandelte.

Auf der Volksſeite aber erzeugte ſich aus der lebendig gebliebenen Berührung mit der antiken Welt das eigenthümliche nationale Volksluſtſpiel, welches ſich in einer durchaus freien Weiſe der Production und Darſtellung ſeit der älteſten Zeit her entwickelte, und unter dem Namen der Commedia del Arte die ſtehenden Masken und Figuren des italieniſchen Theaters, ganz dem Charakter des Volkes gemäß, und doch noch größtentheils nach antiken Muſtern, ausbildete. Dieſe Commedia del Arte, welche ihre Benennung im Unterſchied von der gelehrten regelmäßigen Komödie gewiſſermaßen zum Spott empfangen zu haben ſchien, wurde von herumziehenden Schauſpielern aus dem Stegreife aufgeführt, und erhielt durch eine ſolche freie Production dieſe Grazie des lebendigen und natürlichen Sichgehenlaſſens, welche das italieniſche Volksluſtſpiel immer ausgezeichnet hat.

Die Verfaſſer dieſer Stücke, von denen man nur

sehr wenige gedruckt findet, schrieben nur den allgemeinen Inhalt einer jeden Scene nach der Reihe auf, und dies Scenario, wie ein solcher dramatischer Entwurf genannt wurde, ward auf beiden Seiten der Schaubühne vor Beginn des Stückes angeheftet. Der Schauspieler, wenn er auf die Bühne trat, überflog mit einem Blick den Inhalt seiner Scene, den er dann improvisirend ausführte. Von diesen Scenarien sind mehrere durch den Druck veröffentlicht worden, namentlich aber von Flaminio Scala, genannt Flavio, einem berühmten italienischen Theaterdirector, welcher im Jahre 1611 sein Theaterbuch mit 50 solcher scenischen Entwürfe drucken ließ. Diese Improvisation setzte bei den Schauspielern selbst eine bedeutende geistige Beweglichkeit und bei den Zuschauern eine ungemeine Hingebungslust voraus. Es konnte nicht fehlen, daß bei dieser Darstellungsweise gewisse stehende Elemente nöthig wurden, welche zur leichteren Verbindung und Vermittelung des Ganzen dienten, sowie im alten homerischen Volksepos die einzelnen wiederkehrenden Redewendungen die geistigen Ruhepunkte des Rhapsoden bildeten.

So entstanden für den Dialog dieser Komödie die sogenannten Lazzi, welches Späße sind, die eigentlich nicht zur Sache und zur Handlung gehören, und die

von den Schauspielern, namentlich aber vom Harlekin, bei Stockungen des Gesprächs und zur Ausfüllung einzelner Lücken eingelegt wurden. Nach Riccoboni (histoire du théâtre italien I. 69.) bedeutet das lombardische Wort Lazzi soviel als Bänder, Schlingen, und zeigt an, daß die Unterbrechung der Scene durch solche Späße eigentlich nur zur weiteren Verknüpfung und Bindung der ganzen Darstellung, damit diese nicht auseinanderfalle, dienen solle.

Zu den stehenden Figuren der italienischen Volkskomödie gehörte aber vor allen Dingen der Harlekin, Arlecchino, dieser italienische Narr, der auch hier als Mittelpunkt und Organ der innersten Volksproductivität erscheint, dieser possenhafte Volkstribun, durch den das Volk überall seine poetische Gerechtigkeit ausübt. Der italienische Harlekin, so national er sich auch äußerlich und innerlich geformt hat, ist aber altrömischen Ursprungs, worauf zuerst Riccoboni aufmerksam gemacht hat. Seine Tracht besteht aus dreieckig zusammengehefteten Fetzen von rothem, blauem, gelbem und grünem Tuch, einem kleinen Hut, der kaum seinen geschorenen Kopf bedeckt, Schuhen ohne Hacken und einer ausgekratzten schwarzen Maske, die keine Augen hat, sondern statt deren nur ganz kleine Sehlöcher. Riccoboni findet in dieser Gestalt die

Tracht der Planipedes aus den altrömiſchen Mimen wieder, bei denen die geſchorenen Köpfe (rasa capita) und die geſchwärzten Geſichter (mimi fuligine faciem obducti) ebenfalls einen Hauptbeſtandtheil der Figur ausmachten. Auch erſcheinen die bloßen Füße der Planipedes, wovon ſie ihren Namen haben (planis pedibus), bei dem italieniſchen Arlecchino wieder, inſofern dieſer, da Beinkleider und Strümpfe bei ihm ein und daſſelbe ſind, jeder anderweitigen Fußbekleidung ermangelt. Die aus hundert bunten Flicken zuſammengeſetzte Harlekinstracht findet Riccoboni in dem Centunculum wieder, wie Apulejus in ſeiner Apologie die Tracht des römiſchen Mimen nennt. Die Italiener bezeichnen auch ihren Harlekin und ſeinen geiſtesverwandten Genoſſen, den Scapin, mit dem Namen Zanni, welches deutlich genug an den römiſchen Poſſenreißer Sannio erinnert, den Cicero de oratore II. 61. folgendermaßen ſchildert: Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, denique corpore ridetur ipso, worin zugleich die gymnaſtiſche Körperbeweglichkeit und Springkunſt, in der ſich der italieniſche Harlekin beſonders hervorthun mußte, bezeichnet zu werden ſcheint. [1]

[1] Vgl. Riccoboni histoire du théâtre italien I. 5.

Der italieniſche Arlecchino erlitt aber ſpäter einige Umwandlungen. Der alte Arlecchino war ein muthwilliger und unverſchämter Schalksnarr, der neuere wurde dagegen ein einfältiger, naſchhafter und feigherziger Bediente, der ſich aber für unendlich pfiffig hält und darum die dümmſten Streiche begeht. Der dumme Harlekin bildete ſich endlich in beſtimmter Weiſe zum Pierrot aus, während Harlekin ſelbſt, namentlich in den berühmten Darſtellungen des Dominique zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei der italieniſchen Truppe in Paris, ſeinen witzigen und verſchlagenen Charakter wieder annahm.

Der Pulcinella (Policinell) iſt der neapolitaniſche Harlekin, und ſoll ſeine Entſtehung einem gewiſſen Puccio d'Aniello verdanken, der als ein berühmter Poſſenreißer unter den Landleuten in der Gegend von Acerra lebte und nachher auf die Bühne ging, wo er lange der allgemeine Liebling der Neapolitaner blieb und die ihm eigenthümliche Maske dauernd einbürgerte. Er trug auf dem Theater weite weißwollene Beinkleider, ein eben ſolches Hemd mit ſehr weiten Aermeln, unten mit Frangen eingefaßt und mit einem ſchwarzen Ledergürtel um den Leib befeſtigt, um den Hals eine breite Leinwandkrauſe, auf dem Kopf eine weiße wollene Mütze, die in einen

rothen Büschel zulief. Später wurde eine schwarze Maske mit einer krummen und spitz zulaufenden Nase, welche einem Vogelschnabel glich, hinzugefügt.

Die stehenden Personen dieser alten italienischen Volkskomödie hatten eine bestimmte systemartige Stellung gegen einander, aus welcher das Stück selbst gewissermaßen wie aus festgegossenen Typen, die durcheinander bewegt wurden, mit Leichtigkeit hervorgehen mußte, und A. W. Schlegel vergleicht dies Verhältniß in seinen dramatischen Vorlesungen sehr treffend mit den Steinen im Schachbrett, deren Gang im Voraus bestimmt und immer denselben Gesetzen unterworfen ist, während sich doch gerade aus diesen bestimmten und beschränkten Vorzeichnungen unendlich mannigfache Verwickelungen ergeben können. Die Schauspieler selbst, denen bei der productiven Ausführung dieser Komödien ein so großer und freier Spielraum gegeben war, konnten den Charakter dieser Personen, welche sie beständig auf der Bühne darzustellen hatten, auf das Gründlichste und Erschöpfendste durcharbeiten, und aus diesem ihnen zur andern Natur gewordenen Wesen interessante Verknüpfungen hervorgehen lassen, welche der Erfindung des Dichters nicht in diesem Umfang zu Gebote stehen konnten. So wurde das den Stücken zum Grunde

liegende Scenario bei verschiedenen Darstellungen oft in ganz verschiedener Weise ausgeführt, indem die Laune und Freiheit des Augenblicks jederzeit ihr Recht behaupten durften, wobei es freilich auch, wenn der Witz ausging, an Aushülfen durch ein erzwungenes und täppisches Gebärdenspiel, worin überhaupt ein Grundbestandtheil der italienischen Komik besteht, nicht fehlen konnte.

Unter diesen stehenden Masken ist eine der wichtigsten der Pantalon, der zuerst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf die Bühne gekommen zu sein scheint. Er stellt einen venetianischen Kaufmann dar und spricht immer in dem weichen und humoristischen venetianischen Dialekt. Meisthin ist der Pantalon ein gutmüthiger Alter, verliebt in irgend ein Mündel oder sonst ein schönes Mädchen, von dem er natürlich getäuscht wird, indem ein jüngerer begünstigter Liebhaber ihn hinter's Licht führt. Zuweilen aber ist der Pantalon auch ein guter reicher Hausvater, und als solcher züchtigt er seine Dienerschaft und ist sehr strenge gegen seine Kinder. Seine Maske bestand in einem Barte, der rund um das Gesicht ging und vorn am Kinn in einer langen Spitze zusammenlief. Beinkleider und Strümpfe mußten aus einem Stück sein, was unsern bis auf die

Digitized by Google

Füße reichenden Beinkleidern den Namen der Pantalons verschafft hat. Anfangs waren diese Strumpfhosen des Pantalon roth; als aber Venedig in den Türkenkriegen das Königreich Negroponte verlor, mußte auch Pantalon Theil nehmen an der allgemeinen Trauer der venetianischen Republik, und er erschien deshalb in schwarzen Beinkleidern, die seitdem diese Farbe behielten, wie auch sein Oberkleid, ein kleiner kurzer Mantel mit Aermeln und schmalem Kragen, genannt die Zimarra, schwarz war.[1]

Eine der ältesten Masken der italienischen Volkskomödie, vielleicht schon dem zwölften Jahrhundert angehörend, ist der Dottore, ein bologneſischer Arzt, der auch stets in diesem Dialekt spricht und sich als pedantischer Phrasenmacher und Raisonneur gebärdet. Daß diese Figur gerade aus Bologna, der hohen Schule der Rechtsgelehrsamkeit, hergeleitet wurde, war ohne Zweifel charakteristisch für die ursprüngliche juristische Bedeutung dieser Figur, indem die uralte Spottlust, mit welcher das Volk sich von jeher an den Rechtsgelehrten und Advocaten gewissermaßen aus einer gesunden und naturrechtlichen Opposition heraus gerieben, darin ihren Ausdruck gefunden zu haben scheint. Der Dottore trug eine drei-

1 Vgl. Napoli-Signorelli Storia critica de' teatri. III. 262.

viertel Larve, mit schwarzer Nase und Stirn, und hochrothen Wangen.

Der Militairstand war durch den Capitano vertreten (auch Spavento, Tracasso, Tempesta genannt), einen großthuenden, aber dummen und feigherzigen Bramarbas, der ein Italiener oder Spanier sein kann, und gewöhnlich in der schwarzen spanischen Tracht erscheint. Seine Feigheit läßt ihn aber in der Regel am Ende des Stücks den Püffen des Harlekin erliegen. Er ging später zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts in den Scaramuccia über, der aber im Charakter und Kostüm weiter keine Veränderungen erhielt. Mehr ein Rüpel aus dem Volke ist der Brighella aus Ferrara, der hier und da auch als Kuppler auftritt, verschlagen, anmaßend aber auch muthig sich benimmt, und in einem weiten, mit grünen Bändern verzierten Gewande sich darstellt. Andere Masken waren der Giangurgolo und Coniello, zwei calabresische Rüpel und Fant's, Don Pasquale und Gelsomino, das süße Herrchen aus Rom, Beltrame, der mailändische Einfaltspinsel, und unbestimmte Abartungen des Arlecchino, wie Truffaldino, Tartaglia, Travaglino u. a. Dazu gesellten sich die Amoroso's und Innamorato's und die Smeral-

dina, Colombina, Spilletta und andere, welche die weiblichen Bedientenrollen auszuführen hatten. Die Frauenrollen wurden auf dem italieniſchen Theater lange, wie auf den alten engliſchen, von verkleideten Jünglingen geſpielt, und erſt zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gab es Schauſpielerinnen zur Ausführung der weiblichen Charaktere.

Die verſchiedenen ſtehenden Masken der italieniſchen Komödie pflegten auch in dem Dialekt ihres Orts, dem ſie heimathlich angehörten, auf der Bühne zu reden. Dies dehnte der komiſche Dichter Ruzante aus Padua noch weiter aus, indem er in ſeinen ſechs Komödien, welche er um das Jahr 1530 herausgab, ſämmtliche Sprachdialekte Italiens auftreten ließ, welche unter die verſchiedenen Perſonen ſeiner Stücke vertheilt ſind und worunter man ſogar einer Miſchung des Neugriechiſchen mit dem Italieniſchen begegnet. —

9. Die altengliſche Bühne.

Die Einrichtungen und Leiſtungen der altengliſchen Bühne, welche in der Bildungsgeſchichte des modernen Drama's eine ſo bedeutende Stelle einnehmen, haben noch durch den Enthuſiasmus einiger

berühmten Kritiker und Dramaturgen Deutschlands, die darin das eigentliche Ideal aller Theaterkunst gesehen und dringend zurückersehnt haben, ein besonderes Interesse für die heutigen Theaterbeziehungen erlangt, obwohl gerade Diejenigen, welche in einer gewissen Epoche der deutschen Kritik beständig auf dies verlorene Paradies der modernen Bühnenzustände zurückkamen, wie August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, uns die gründlicheren Erörterungen darüber schuldig geblieben sind, für die namentlich Tieck, zu seinem wohl schwerlich mehr zu erwartenden Buche über Shakspeare, ohne Zweifel unschätzbare Materialien aufgesammelt hat.[1]

Wenn man aber in dem altenglischen Theater gewissermaßen den freien Naturzustand der modernen Bühne erkennen will, einen Zustand, in welchem dem inneren lebendigen Gedanken der Darstellung am wenigsten die Fessel äußerlicher Convention und die Bedingung materieller Täuschungsmittel auferlegt wurde, so zeigt sich ein Irrthum nur darin, daß das Bestehen dieser Vorzüge lediglich von den altenglischen Bühnen-Einrichtungen hergeleitet und danach

[1] Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. II. 2. Abth. S. 252. — Ludwig Tieck, dramaturgische Blätter (Berlin 1826) an mehreren Stellen; und Vorrede zu Tieck's altenglischem Theater (Berlin 1811).

benannt werden soll, während nicht nur die Mysterien-Bühnen aller neueren Völker sich fast durchweg in denselben wildgewachsenen Naturformen der theatralischen Repräsentation darstellen, sondern auch namentlich das alte spanische Theater eine der altenglischen Bühne durchaus gleichmäßige Ausbildung und Einrichtung genommen.

Die kritische Mode, welche die von Kostüm und Decoration freie Naturbühne als die vorzugsweise altenglische bezeichnete, entstammt daher eigentlich nur den Lieblingsrichtungen und Beschäftigungen der Kritik der romantischen Schule, welche sich mit ihrem besten und großartigsten Instinct an Shakspeare festgesogen hatte, und wie sie in dessen Poesie mit Recht die höchste Musterform des modernen Drama's erkannte, so auch in dem altenglischen Bühnenwesen vorzugsweise das Beispiel einer den wahren geistigen Interessen der Kunst entsprechenden Organisation aufstellen wollte. Diese Bestrebungen wurden damals freilich zum Theil mit einer Art von kritischem Feuerlärm betrieben, welcher selbst einem Goethe, dem sonst die tiefste Würdigung des Shakspeare'schen Genius nicht abzusprechen war, den auch literarisch festgehaltenen Stoßseufzer „Shakspeare und kein Ende!“ abpreßte.

In unſeren heutigen Theaterverhältniſſen ſind wir freilich ſchon durch die eingetretene gänzliche Richtungs- und Formloſigkeit unbefangener und parteiloſer in dieſem alten Streit geworden, der jedoch als ein die Lebensfrage der modernen Bühne berührender ſein Intereſſe behalten und oft genug, wenn wir unſer Bühnenweſen unter der Maſſe ſeiner übernommenen conventionellen Verpflichtungen zuſammenſinken und mehr und mehr geiſtig wie künſtleriſch erliegen ſehen, ſich von Neuem in uns anregen muß. Vornehmlich iſt es die übertriebene Ausbildung des Decorationsweſens, welche die Entartung der heutigen Theaterkunſt zu einer bloßen Luxusangelegenheit uns auf eine faſt rettungsloſe Weiſe vor Augen legt, und von der um ſo ſchwieriger wieder abzubiegen ſein wird, da ſich zugleich die Fortſchritte des artiſtiſchen Geſchmacks und die Anforderungen der verfeinerten geſellſchaftlichen Bildung, die überhaupt das Theater mehr und mehr beſtimmt, darin begegnet ſind.

Je üppiger aber die Theater-Convention in dieſer Hinſicht ſich ausgebildet, indem ſie unter dem Vorwand der realen Genauigkeit alle inneren Dimenſionen in der Welt des Dichters auch zu äußerlichen machen und als ein im Raume feſtgehaltenes Bild ausführen will, deſto enger iſt der geiſtige und

dichteriſche Kreis des Theaters geworden und deſto mehr haben ſich die Gränzen der dramatiſchen Darſtellung, die innere Bewegungsfähigkeit des Drama's ſelbſt, verkürzt. Denn es konnte nicht ausbleiben, daß durch dies übermäßige bildliche Heraustreten der Raumverhältniſſe eines Gedichts, die am Ende den eignen Inhalt an Anſprüchen überragen, für den letzteren ſelbſt eine Beeinträchtigung ſeiner Freiheit entſtehen mußte, und das Phantom des Theatermäßigen und theatraliſch Darſtellbaren, dem an und für ſich im inneren Weſen der Kunſt ſelbſt gar kein Recht und keine Stelle gegeben werden kann, iſt vornehmlich aus dem künſtlich raffinirten und abenteuerlich genauen Decorationsweſen und Decorationswechſel der modernen Bühne aufgeſtiegen.

Dies Erforderniß der Theaterhörigkeit hat ſich auf unſeren Bühnen in der neueren Zeit nur immer greller und engherziger ausgebildet, und bezeichnet recht eigentlich den in ſich unfreien Zuſtand der heutigen Theaterkunſt, indem es die tyranniſche Formel geworden, deren der Handwerksgeiſt ſich gegen das ſchaffende Genie bedienen kann, eine im Munde aller Theater-Directoren geläufige Schreckens-Kategorie, welche das amtliche Schema zur Zurückweiſung aller

höheren dramatischen Dichtung schon seit langen Jahren bei uns abgiebt.

Ein buntgeschminktes Gespenst, welches aus der Vermischung des Luxus und der gesellschaftlichen Convention mit der modernen Phantasielosigkeit zusammengeknetet worden, ist diese Kategorie des theatralisch Darstellbaren der Idee der Kunst gegenüber um so weniger haltbar, da sie gerade von Denen, welche sie selbst erfunden und lediglich als einen Handwerksknif immer weiter aufgeschraubt haben, nämlich den Theater-Directoren und Theater-Speculanten selbst, einzig und allein zur mercantilen Ausbeutung ihres Geschäfts festgehalten wird.

Es ist zwar nicht abzuläugnen, daß die heutige Decorations-Maschinerie, ebenso wie das Kostümwesen, an sich auf einer hohen Stufe der artistischen und technischen Vollendung sich zeigt, und eine malerische Zusammenfassung des Bühnenbildes oft zur Erhöhung des Gesammteindrucks der Dichtung selbst leistet. Die neueste Zeit hat in dieser Bühnen-Malerei immer größere Fortschritte gemacht, wozu auch namentlich die Einführung der an den Seiten geschlossenen Decorationen gehört, welche eine äußere Abrundung der Scene hervorbringen, während früher die gebrochenen Linien der Seiten-Coulissen die Ein-

heit der Anschauung (welche durch die Decoration fast immer beeinträchtigt wird) auch für das Auge störten.

Mag sich aber das Decorationswesen noch so kunstgerecht ausbilden, so wird es doch innerhalb der dramatischen Kunst und für dieselbe in der Regel nur einen zweideutigen Werth in Anspruch nehmen können, indem es schon eine Vermischung verschiedener Kunstsphären veranlaßt, und da eine sinnliche Wirkung der Malerei herbeizieht, wo das Drama an die Phantasie des Zuschauers selbst appelliren und mit Hülfe derselben die schöpferische Verwandlung von Raum und Zeit auf seinem eigenen dichterischen Grunde vollbringen und gestalten will.

Die Anwendung der Decoration, als einer sinnlichen Ergänzung und Ausführung des Dichters, ist eigentlich in ihrem Ursprung als eine italienische Erfindung zu bezeichnen, und entstammt jener Zeit der italienischen Hof-Aesthetik, welche zuerst in ritterlichen und romantischen Aufzügen, in theatralisch veranstalteten Turnieren und Maskenfesten, und bald auch in den Bühnenspielen selbst, die Pracht und den Aufwand fürstlichen Lebens entwickelte. Zu diesem Zweck einer ästhetischen Bethätigung der Fürstengröße konnten freilich nicht Effecte und Gewaltmittel genug

aufgeboten werden; Maſchinerieen aller Art wurden in Gang gebracht, um den Reiz des Seltſamſten und Unerhörteſten bei ſolchen Feſten zu verbreiten, und wie man den Wein in Röhren auf die Straße ſprützte, um dem Volke eine Ueberraſchung zu bereiten, ſo durfte es auch auf der Bühne an Maſchinerieen nicht fehlen, welche aus der Kunſt ſelbſt ein wahres Hoffeſt zu machen im Stande waren.

Aus dieſer Veranlaſſung wurden zunächſt die Gränzen der reinen Poeſie durchbrochen, und ihr in der Malerei, im Tanz und in der Muſik Gehülfen beigegeben, welche ihrer Gedankenwürde bunte Lappen unterbreiteten, auf denen ſie ſich feſtlicher und einſchmeichelnder und mehr den hohen und höchſten Herrſchaften gemäß ausnehmen ſollte. Dieſe Richtung wurde in der Erfindung der italieniſchen Oper auf ihre Höhe gebracht, und die italieniſche Oper, dieſer ſeltſame Miſchmaſch geſellſchaftlicher Convention und künſtleriſcher Unwürde, iſt es eigentlich, welche auch dem Decorationsweſen der modernen Bühne in ſeiner ganzen raffinirten Zuſammenſetzung und in ſeinen auf ſchwache und flügelloſe Geiſter berechneten Täuſchungen den Urſprung gegeben hat. —

Die älteſte Geſtalt der engliſchen Bühne, in der man vorzugsweiſe den Zuſtand der freien Naturbühne

anzuerkennen pflegt, trifft im Wesentlichen ganz mit der theatralischen Oekonomie zusammen, welche auch in Spanien, Frankreich und Deutschland bei den Aufführungen der alten Mysterien und der ihnen zunächst folgenden dramatischen Spiele zur Anwendung gekommen war. Diese alte Einrichtung gewann aber in England allerdings dadurch noch eine umfassendere Bedeutung für das ganze Wesen der modernen dramatischen Poesie, daß sie noch zur Zeit der höchsten und ausgebildetsten Schöpfungen des dramatischen Genius bestehen blieb, und auf das innere Leben und Gestalten derselben einen auch heute noch unverkennbaren und gewissermaßen nachwirkenden Einfluß gewann. Denn wenn man die große schöpferische Freiheit und kühne Bewegungskraft des Shakspeare'schen Drama's wesentlich begünstigt sehen muß durch jene aller conventionellen Fesseln noch ledigen Bühneneinrichtungen seiner Zeit, so wirkt dieser Umstand heut zugleich ungünstig auf sein fortlaufendes Verhältniß zum modernen Theater nach, welchem er in seiner inneren Bedeutung unentbehrlich und unentziehbar ist, auf dem er aber je länger je mehr benachtheiligt und unheimisch gemacht worden, weil die heutige künstliche Theaterscenerie Das materiell ausführen und sinnlich festhalten will, was der Dichter,

gestützt auf die der Phantasie überlassenen Formen seiner Bühne, lediglich in seinem geistigen Zusammenhang und in seiner idealen Nothwendigkeit frei hinstellen konnte. Durch dies Verhältniß sind viele Stücke Shakspeare's bei uns schon fast undarstellbar geworden, indem der Scenenwechsel, der damals geistig bestritten, und nur so mit allen seinen Ansprüchen ertragen werden konnte, durch die heutige Bühnenausführung einen ungeheuern Tumult hervorbringt, der im Zufälligen leicht das Hauptsächliche untergehen läßt. Dies hat sich bei den am meisten auf der deutschen Bühne eingebürgerten Stücken Shakspeare's, wie Macbeth, Hamlet, Romeo und Julia und anderen, mehr und mehr auf eine alle dichterische Illusion zerstörende Weise geltend gemacht, und so kommt zu den vielen Mißständen, welche in der Richtung der heutigen Bühne liegen und ihren Fortbestand als Kunstanstalt längst in Zweifel gestellt haben, auch noch der hinzu, daß die moderne Ausbildung der künstlichen Scenerie das Theater der Gegenwart abschneidet von denjenigen Großthaten der dramatischen Kunst, welche noch heut für die entscheidenden gelten müssen. Ludwig Tieck hat uns in seiner scenischen Einrichtung des Sommernachtstraums für die Berliner Bühne den Bau der altenglischen Scene in einer ge-

ſchickten und wirkſamen Nachbildung vor Augen geſtellt, obwohl er bei ſeinen eigenen Stücken, welche er in Berlin zur Aufführung bringen ließ, namentlich beim Blaubart und geſtiefelten Kater, zu dem modernen Decorationsweſen im allerkünſtlichſten Maaßſtabe zurückgekehrt iſt, welches ihn beſonders bei dem erſtgenannten Stücke, ungeachtet des märchenhaften Grundes, zu einer durchaus raffinirten Anwendung der Couliſſe geführt hat. Inſofern dies die bedeutendſten Spuren ſind, welche man von Tieck's dramaturgiſcher Thätigkeit in Berlin gewahr geworden, und wobei zugleich ſein ſo oft beregtes Verhältniß als Reformator des deutſchen Theaters in deſſen Zurückführung auf die altengliſche Naturbühne wieder zur Frage gekommen, konnte hier auf den dabei zu Tage liegenden und heutzutage vielleicht unvermeidlichen Widerſpruch aufmerkſam gemacht werden.

Der ſo bedeutungsvolle Hauptunterſchied der heutigen Theaterzuſtände und der altengliſchen beſteht eben darin, daß jene Bühne die bewegliche Scenerie nicht kannte, welche heut aus dem modernen Theater eine Zwangsanſtalt für den ſchaffenden Dichter gemacht hat. Die ökonomiſchen Verhältniſſe der alten Bühneneinrichtung hatten ſich dabei vornehmlich folgendermaßen geſtaltet.

Die einfache und nur die nothwendigste materielle Grundlage darbietende Ausstattung der alten englischen Schauspielhäuser erstreckte sich ebenso auf den Zuschauerraum wie auf die Oekonomie der Bühne selbst. Auf den Abbildungen, welche man noch von einigen dieser Häuser besitzt, erblickt man ein rundes, einem Festungsthurm vergleichbares Gebäude von Holz, auf dessen giebelartiger Zinne eine Fahne flatterte, die während der Zeit der Darstellungen aufgesteckt war.[1] Dies Gebäude stand gewöhnlich oben offen, und führte schon dadurch die Bedingung mit sich, daß beim hellen Tage gespielt werden mußte (zur Zeit Shakspeare's von ein Uhr bis nach drei Uhr Nachmittags) und eine künstliche Beleuchtung der Scene ausgeschlossen blieb. Eine Reihe von Logen, welche im Innern des Zuschauerraums umherliefen, nahm den Hof und die zu ihm gehörende Gesellschaft auf, und über den Logen waren Gallerien angebracht (auch das Schaffot, scaffolds, genannt), in welchem das größere Publikum seine Plätze fand, die im Preis und Ansehen mit denen im Parterre auf einer gleichen Stufe gestanden zu

[1] S. eine solche Abbildung bei Malone, historical account of the rise and progress of the english stage p. 66.

haben ſcheinen.[1] Dies Parterre, Pit, bildete den eigentlichen Hofraum des Hauſes, und bot den Zuſchauern keine Sitzplätze dar. In den Theatern, welche, wie dies noch zur Zeit der Königin Eliſabeth häufig geſchah, in den Gärten der Schenken aufgeſchlagen wurden, war es der offene Gartenraum ſelbſt, welcher zum Pit eingerichtet wurde. Unter dem Namen der Gründlinge des Parterre's, wie ſie Shakſpeare nannte (groundlings, oder Ben Jonſon: the understanding gentlemen of the ground) ſcheinen die Beſucher dieſes Theaterplatzes ſchon frühe als die eigentlich richtende Volks-Inſtanz des Schauſpiels angeſehen worden zu ſein. Vor Beginn der Darſtellung aber vertrieben ſich die engliſchen Zuſchauer in alter Zeit auf die mannigfachſte Weiſe die Zeit, Einige durch Leſen, Andere durch Kartenſpielen, Aletrinken und Tabackrauchen, welches letztere auch die Damen theilweiſe nicht verſchmähten.

Manche Zuſchauer hatten auch ihre Plätze auf der Bühne ſelbſt, dicht neben den handelnden Schau-

[1] In den vornehmeren Schauſpielhäuſern, wie im Globe und Blackfriars, betrug der Eintrittspreis für dieſe Theile des Theaters Sixpence, in den geringeren nur einen Penny oder zwei; in den Logen, zu Shakſpeare's Zeit, einen Shilling, ſpäter auch zwei, und eine halbe Krone. Vgl. Malone, historical account p. 77.

ſpielern, ein Gebrauch, der in Frankreich noch bis zur Zeit Voltaire's ſich theilweiſe erhalten zu haben ſcheint; in England aber, wie man aus verſchiedenen Anſpielungen in alten Stücken erſieht, die ſeltſamſte Ausdehnung gewonnen hatte. Der Umſtand, daß die Bühne ſelbſt mit einem leichten Strohdach bedeckt war und darum allein im Hauſe Schutz gegen Wind und Wetter gewähren konnte, ſcheint zuerſt Veranlaſſung gegeben zu haben, daß man hier zu beiden Seiten der Scene Stühle für Damen und Kavaliere des Hofes hinſtellte. Bald ſcheinen aber auf dieſen Plätzen auch die Kritiker und modiſchen Schöngeiſter des Tages ſich vorzugsweiſe eingeniſtet zu haben. Der Preis für einen Stuhl auf der Bühne betrug, je nach der bequemen und angenehmen Situation, die er gewährte, einen Sixpence oder einen Shilling.[1] Einige dieſer Modeherren benutzten ſolche Bühnenplätze, auf denen ſie die Aufmerkſamkeit des ganzen Publikums auf ſich zogen, zu geckenhafter Rüpelei, und ließen ſich von ihren Bedienten begleiten, welche ihnen mit Pfeifen und Taback aufwarten mußten, wo ſie denn die Bühne tapfer mit ihren Rauchwolken anfüllten, was damals etwas weniger auffallend ſein mochte, als es bei uns ſein würde, da überhaupt

[1] Malone, historical account p. 81.

während des Schauspiels auch auf den anderen Plätzen des Hauses geraucht wurde.[1]

Wir ersehen schon aus diesem Zuschnitt des ganzen Bühnenwesens von der Zuschauerseite her, daß man mit dem größten und natürlichsten Behagen, und ohne alle besonders formelle und conventionelle Veranstaltungen, sich zur Aufnahme dieses Genusses anschickte. Schon diese Besetzung der Bühne mit Zuschauern, welche dabei ihre Privatbequemlichkeiten verrichten durften, zeigte an, daß man sich hier keine künstliche Illusion bereiten wollte, und daß, wenn hier überhaupt etwas zur Erweckung eines höheren Interesses gethan werden sollte, dies nur durch diejenige geistige Kraft der Dichtung selbst geschehen konnte, welche, um die biblische Bezeichnung des Glaubens darauf anzuwenden, Berge zu versetzen im Stande ist, und mit ihren rein idealen Mitteln eine Wirklichkeit hervorzaubern muß, die in sich selbst und in ihren innersten Gründen eine so unzweifel-

1 So heißt es in einem alten Stück: Springes for Woodcocks, by Henry Parrot (1613):

When young Rogero goes to see a play,
His pleasure is, you place him on the stage,
The better to demonstrate his array,
And how he sits attended by his page,
That only serves to fill those pipes with smoke,
For which he pawned hath his riding-cloak.

hafte Lebensstärke trägt, daß sie über alle anderen Täuschungen wie mit einem Schlage hinaushebt und keiner äußerlichen Unterstützung zu ihrer Glaubwürdigkeit mehr bedarf.

Wäre nicht eine solche Hingebung an die innere Wesenheit der Poesie und ein solches Vertrauen, daß derselben durch nichts Aeußeres geschadet und auch durch nichts Aeußeres aufgeholfen werden könne, wirklich in den Zuschauern als lebendig vorauszusetzen gewesen, so würde nicht der höchste dramatische Genius der neueren Zeit gerade unter diesen Umständen sich so gewaltig und innerlich schwungvoll haben ausbilden können. Vielleicht trugen aber eben diese Verhältnisse nur dazu bei, die geistige Potenz der dichterischen Kraft nach Innen hin zu steigern, und diese bewegliche und stürmische Gluth der dramatischen Phantasie zu entzünden, welche das Leben mit dieser unabweisbaren Macht seines Werdens und Bestehens aus sich selbst hinstellt und mit titanenhafter Anstrengung alle Urquellen des Daseins aufzuziehen scheint, wie wir dies an Shakspeare, aber auch an dem Streben mancher seiner zeitgenössischen Dichter, das freilich nicht gleich dem seinigen zur Reife gekommen, erblicken.

Auch für die höhere Anregung des Schauspieler-

talents lag eine beſondere Gunſt in dieſen alten rohen Theaterverhältniſſen. Die Schauſpieler fanden in den äußeren Prunk- und Täuſchungsmitteln der Scene keine Unterſtützung, und hatten deshalb, um das von ihnen dargeſtellte Leben wirkſam und glaubhaft zu machen, nur zu den inneren Springquellen des Talents ſelbſt ihre Zuflucht zu nehmen. Sie wären verloren geweſen, wenn ſie bloß Handwerker oder geſellſchaftlich dreſſirte Gaukler ihrer Kunſt waren, weil ſie dann unter den Verhältniſſen, unter denen ſie ſpielten, hätten erdrückt und gänzlich wirkungslos gemacht werden müſſen, was unſeren heutigen Schauſpielern, ſo wie ſie jetzt ſind, unfehlbar begegnet wäre. Aber die Vortrefflichkeit der Schauſpieler zu Shakſpeare's Zeit bewies eben, daß ihr Talent um ſo mehr gedeihen konnte, je mehr ſie ſich unter ſolchen Umſtänden auf das Zuſammennehmen ihrer ganzen geiſtigen künſtleriſchen Kraft angewieſen ſahen. Denn die Schauſpieler ſind als ſolche immer beſſer, je roher die Sphäre iſt, in der ſie ſich bewegen. Je verfeinerter und abgeſchliffener aber die Verhältniſſe des Schauſpielers und die Bedingungen ſeines Auftretens werden, deſto ſchwächer wird es in der Regel mit ſeinem Talent ausſehen.

So iſt auch ſchon der Bau der heutigen Schau-

ſpielhäuſer, die immer mehr eine rein geſellſchaftliche Zuſtutzung und die Einrichtung eines modiſchen Salons erhalten haben (was auch zum Theil von den meiſten neueren Kirchenbauten zu ſagen), charakteriſtiſch für die Richtung einer Kunſt, welche ſich in Aeußerlichkeiten und in mechaniſchen Formen verloren, und ſtatt ihrer inneren idealen Geſetze nur noch das herrſchende Maaß der geſellſchaftlichen Dreſſuren kennt! —

Wir gehen jetzt zur Betrachtung der engliſchen Theaterſcene ſelbſt über, wie ſie ſich nach dem angenommenen Grundſatz, nur die geiſtige Natur des Drama's ſelbſt walten zu laſſen, geſtalten mußte. Hier ſehen wir, wie die ganze Magie der ſceniſchen Verwandlung dem Dichter überlaſſen bleibt, indem ſich die Scene für den Zuſchauer lediglich mit einigen Gardinen und hängenden Teppichen ſchmückte, die nur zuweilen mit Gemälden ausgeziert geweſen zu ſein ſcheinen. Wenn Tragödien dargeſtellt wurden, ſo ſcheint die Bühne auch zuweilen mit Schwarz ausgehangen worden zu ſein, wie aus mehrfachen Hindeutungen in alten engliſchen Stücken hervorgeht.[1]

[1] In der Einführung zu einer alten Tragödie: A warning for fair Women (1599), treten drei Perſonen unter dem Namen der Tragödie,

Einen charakteriſtiſchen Anhalt für die ſceniſche Darſtellung gab aber ein auf der Bühne befindlicher Balcon, oder, wie man es auch nennen kann, eine Oberbühne ab, deren Plattform gewöhnlich acht oder neun Fuß über den unteren Boden der Bühne hervorragen mußte, und, wie es ſcheint, auch von Säulen getragen wurde. Von dieſer Oberbühne herab wurde in vielen altengliſchen Stücken ein Theil des Dialogs geſprochen, und die Vorhänge, welche an der Vorderſeite deſſelben herabhingen, dienten dazu, um die handelnden Perſonen gelegentlich und wo es erforderlich war, den Augen der Zuſchauer zu verbergen. Ueberhaupt konnte durch dieſe Vorrichtung die Scene ſich in ihrer Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit ebenſo bequem als anſchaulich gruppiren, indem die Schauſpieler bald den oberen, bald den un-

Komödie und Hiſtorie auf, welche ſich untereinander über den Vorrang ſtreiten, in welchem Streit die Tragödie den Sieg davonträgt, worauf Komödie und Hiſtorie ſich mit folgenden Worten zurückziehen:

Hiſtorie.

Look, comedy, I mark'd it not till now,
The stage is hung with blacke, and I perceive
The auditors prepar'd for tragedy.

Komödie.

Nay then, I see she shall be entertain'd.
These ornaments beseem not thee and me;
Then tragedy, kill them to-day with sorrow,
We'll make them laugh with mirthful jests to-morrow.

Vgl. Malone, historical account p. 114.

teren Theil der Bühne, dem Bedürfniß und dem Gang der Darstellung gemäß, zu ihrem Auftreten bestimmen konnten. An jeder Seite dieses Balcons war eine Vertiefung oder Loge angebracht, die auch zum Behuf der Darstellung benutzt worden zu sein scheint, in der Regel aber wohl zur Aufnahme von Zuschauern diente, die darin für einen wohlfeileren Preis Plätze angewiesen erhielten. —

Wie die Einbildungskraft der Zuschauer als eine selbstthätige von dieser Scene in Anspruch genommen wurde, schildert uns Philipp Sidney in seiner „Vertheidigung der Poesie" (Defence of Poesie, 1595), worin er den Zustand des Drama's und der Bühne seiner Zeit (um das Jahr 1583) unter Anderem folgendermaßen beschreibt: „Jetzt erblickt man drei Damen, welche umherwandeln und sich Blumen pflücken, und dann müssen wir glauben, daß die Bühne ein Garten ist. Alsbald erhalten wir aber Nachrichten von einem Schiffbruch auf demselben Platze, und wir müßten uns schämen, wenn wir nicht sofort einen großen Felsen dort sehen wollten. Plötzlich aber steigt ein häßliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch daraus hervor, und die unglücklichen Zuschauer sind natürlich verpflichtet, die Bühne für eine Höhle anzusehen, während zu gleicher Zeit zwei Kriegsheere herangeflogen

kommen, die durch vier Schwerter und Schilder repräsentirt werden, und dann würde ein hartes Herz dazu gehören, wenn man das Theater nicht auf der Stelle für ein Schlachtfeld ansehen wollte. Wenn unsere Dichter so den Ort behandeln, so springen sie noch bei weitem freigebiger mit der Zeit um. Hat sich ein junger Prinz in eine schöne Prinzessin verliebt, so geräth nach mancherlei Unglück und Wirrsal dieselbe zuletzt in interessante Umstände, und bringt zum richtigen Termin einen gesunden und wohlgebildeten Knaben zur Welt. Dieser geht verloren, wird wiedergefunden, wächst heran, verliebt sich, und wir würden ihn ebenfalls noch wieder als Vater erblicken, wenn nicht endlich der Vorhang heruntergelassen würde!" —

Dieser Spott der zeitgenössischen Kritik, den wir aus Sir Philipp Sidney's Munde vernehmen, muß uns aber um so mehr als ungerecht erscheinen, weil darin die höhere eigenthümlich nationale Bedeutung unbegriffen bleibt, welche die englische Bühne gerade in diesem Durcheinanderwerfen von Zeit und Ort gleich bei ihrer ersten Ausbildung sich eroberte. Es wird dadurch der freie Grund des modernen nationalen Drama's gelegt, das sich sein eigenthümliches Lebenselement auch durch neue Kunstgesetze bestimmt,

und zu dieſer ſeiner Conſtituirung zuerſt die einer andern Weltanſchauung angehörige Zeit- und Orts-Einheit des antiken claſſiſchen Drama's von ſich abweiſt. Das romantiſche Volksdrama der modernen Zeit nimmt hier wahrhaft ſeinen Anfang, und zwar in einem unmittelbaren Gegenſatz zu den Kunſtbegriffen der antiken Claſſicität und des römiſchen und griechiſchen Drama's, über welchen uns die kritiſche Stimme des Ritters Sidney anſchaulich genug belehrt. Als die Begründer des nationalen Drama's der neueren Völker ſind aber die Engländer und Spanier mit um ſo entſchiedenerem Ruhm anzuſehen, als ſie daſſelbe zugleich in den größten und glänzendſten Formen zu ſeiner Vollendung zu bringen wiſſen.

Bei den Franzoſen und Italienern ſtehen ihre erſten dramatiſchen Volksdarſtellungen ebenfalls in einem Gegenſatz zu dem claſſiſchen Alterthum, aber ſo, daß ſich in das letztere die nach Höherem ſtrebende Kunſtproduction gewiſſermaßen wieder hineinrettet, weil ſie mit den eigentlichſten nationalen Elementen, die ſie in der Gegenwart vorfindet, entweder nichts anzufangen weiß, oder ſie nicht mehr frei zu berühren und in Handlung zu ſetzen wagt. Bei den Italienern iſt es der Druck und die Unfreiheit der

öffentlichen, politiſchen und religiöſen Verhältniſſe, weshalb ſie ſich in die antike Claſſicität zurückflüchten, auf welche ſie die erſte kunſtmäßige Ausbildung ihres Theaters begründen. Bei den Franzoſen aber fällt die claſſiſche Geſtaltung des Drama's, nach den Regeln und Figuren der antiken Welt, mit der Begründung der abſoluten Monarchie zuſammen, die auch für die Geſchichte des Drama's von ſo wichtiger Bedeutung geworden. In der abſoluten Monarchie kann der ſchaffende Volksgeiſt nicht mehr als ſolcher zu ſeiner Anerkennung und Bethätigung gelangen, aus dem Volksgeiſt iſt bloßer Unterthanenverſtand geworden, und es wird dann lieber geſehen, daß derſelbe ſich mit Griechenland und Rom, als mit ſeinen eigenen Angelegenheiten und Lebensformen beſchäftige. In ſolchen Zeiten war das Theater bei den Italienern und Franzoſen claſſiſch geworden. Bei den Engländern und Spaniern aber, die zur Zeit ihrer erſten dramatiſchen Geſtaltung beide das Volk der politiſchen Freiheit waren, ſchlug das Drama den eigenthümlichen Bildungsweg der nationalen Romantik ein, welche Romantik urſprünglich nichts Anderes war, als der auf ſeinem eigenen Lebensgrunde ſich frei und behaglich geſtaltende Volksgeiſt ſelbſt.

Wir ſehen ſeit dieſer Zeit gewiſſermaßen zwei

Systeme der modernen dramatischen Kunst sich entwickeln, das classische System, welches die Unfreiheit der schaffenden Subjectivität unter den glänzenden und ruhmvollen Traditionen der antiken Welt bemäntelt, und dazu der gemessenen Regel der alten Kunst gewissermaßen als eine Erleichterung dieses Zwanges bedarf, und das romantische System, in dem die frei gewordene Subjectivität des modernen Volksgeistes sich den Ausdruck der eigenen Wirklichkeit schafft, wodurch das Drama wesentlich die Gestaltung des nationalen Lebensstoffes wird. Die Engländer, und gleichzeitig mit ihnen die Spanier, sind die beiden großen und schöpferischen Vertreter des romantischen Drama's, oder des Drama's, als eines frei menschlichen und zugleich wahrhaft modernen Lebensausdrucks, und die Schaubühne beider Nationen, obwohl in größter Unabhängigkeit von einander entstanden, und in der Ausbildung der Formen selbst entschieden abweichend, hat darum doch immer eine bedeutende innere Verwandtschaft aufgewiesen, die hauptsächlich in dieser freien Ergreifung aller Gegensätze der Wirklichkeit, welche der Begriff der wahren Romantik ist, besteht.

Es ist aber zu bemerken, daß die beiden Völker, welche auf ihrem eigenthümlichen Lebensboden ein

romantiſches und nationales Drama geſtalten, zugleich diejenigen ſind, in denen das Weſen conſtitutioneller Staatsverfaſſung urſprünglich und gewiſſermaßen naturwüchſig lebt, die Spanier, bei welchen die uralten Cortes dem Könige den Eid leiſteten, indem ſie ſagten: wir ſind ſoviel als Du und vermögen noch mehr! und die Engländer, bei denen es eigentlich nur eine Idee giebt, die als ſolche eine allgemeine und unumſtößliche Gültigkeit erlangt hat, nämlich die Idee der conſtitutionellen Freiheit. Wenn die Völker, die bloß eine Hofregierung und eine Hofkunſt haben, ſich in dieſen Zeiten nach den claſſiſchen Idealen der antiken Welt zurückwenden, ſo liegt darin eine tiefe hiſtoriſche Bedeutung, denn das antike Ideal iſt zugleich das Ideal des objectiven Müſſens, das Ideal der Antike iſt diejenige Darſtellung, in welcher das göttliche Leben des Objects an und für ſich zu ſeinem Rechte und zu ſeiner Befriedigung gelangen will. Die ſchaffende Perſönlichkeit der Alten hatte ſich ſelbſt noch gar nicht im Sinne, ſondern ſie lag in den harten Banden der Objectivität gefeſſelt. Dagegen arbeitet die Romantik zuerſt den Gegenſatz des freien Subjects gegen das antike Leben durch. In dem nationalen romantiſchen Drama wird die moderne Volkswirklichkeit ſelbſt zu-

erſt lebendig, und beſonders iſt es das Princip der romantiſchen Ehre, welches als der Hauptangelpunkt der dramatiſchen Erfindungen und Verwickelungen erſcheint. Für die antike claſſiſche Perſönlichkeit aber, die überhaupt noch nicht dieſe dramatiſche Reizbarkeit der Subjectivität beſitzt, beſteht das Princip der Ehre noch nicht als dieſes höchſte Pathos des ganzen Lebens, und deshalb ſieht man auch in Zeiten der politiſchen Unfreiheit und der abſoluten Monarchie, wo die individuelle Ehre zurückgedrängt iſt, eine beſondere Bemühung eintreten, die Völker antik und claſſiſch zu machen.

Die Freiheit der Scene von allen conventionellen Bedingungen, wie wir ſie in der altengliſchen Bühneneinrichtung geſchildert haben, bildete alſo zugleich die eigentliche romantiſche Grundlage, auf der das moderne Drama in ſeiner nur dem Gedanken gehorchenden Bewegung hervorgehen konnte. Dieſe Bühneneinrichtung erhielt ſich jedoch freilich nicht lange in den urſprünglichen Formen, ſondern es trat, indem die Anforderungen des geſellſchaftlichen Luxus auch für die Bühnen ſich ſteigerten, mit der Zeit auch eine immer größere Beweglichkeit der Scenerie durch Verwandlungen mit gemalten Decorationen und künſtlicher ausgebildeten Maſchinerieen hervor. Als

das erſte Beiſpiel einer engliſchen Theaterdarſtellung mit Veränderung der Scene führt Malone eine zu Ehren des Königs Jacob zu Oxford im Auguſt 1605 geſpielte Tragödie an, in welcher, nach dem Bericht eines Zeitgenoſſen die Scene vermittelſt bemalter Gardinen dreimal verändert wurde.[1] Die Herſtellung der Scenerie wurde einem gewiſſen Inigo Jones zugeſchrieben, der überhaupt in dieſer Zeit als ein großer Decorationskünſtler genannt wird, und dem man, wie es ſcheint, in England die Ausbildung aller künſtlichen und materiellen Täuſchungen der Scene zuzuſchreiben hat.

Sobald das hofgeſellſchaftliche Intereſſe mehr in die theatraliſchen Darſtellungen hineingriff, trat auch die Decoration immer anſpruchsvoller in die ihr früher vorenthaltenen Rechte ein. Dies ſcheint vornehmlich der Fall bei den ſogenannten Masken (Masques) geweſen zu ſein, unter welchem Namen ſich die alten Moralitätenſpiele noch zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts bei Hofe forterhalten hatten, und die gewiſſermaßen eine hofmäßige Verarbeitung dieſer alten Volksdarſtellungen, damit aber auch eine glänzendere artiſtiſche Ausſtattung derſelben,

[1] Malone, historical account of the rise and progress of the english stage p. 86.

aufzeigten.[1] Dieſe Masken bildeten längere Zeit hindurch eine Lieblingsunterhaltung des engliſchen Hofes, beſonders aber an dem Jacobs I., und man ſah darin ſchon Triumphwagen, Burgen, Felſen, Höhlen, Tempel, Säulen, Wolken, Flüſſe, Tritonen und dergleichen auf der Scene erſcheinen. Ein durch außerordentliche Decorationsleiſtungen dieſer Art beſonders hervorragendes Stück ſcheint das von Thomas Heywood verfaßte: Love's Mistress or the Queens Masque geweſen zu ſein, welches im Jahre 1636 in Denmark-Houſe vor den Königlichen Majeſtäten aufgeführt wurde. In der Vorrede ſtattet der Dichter dem „bewundernswürdigen Künſtler", Mr. Inigo Jones, ſeinen Dank für die ſeltenen Decorationen ab, durch welche er zur Verherrlichung ſeines Stückes beigetragen, indem derſelbe „jedem Act, ja faſt jeder Scene, durch ſeine ausgezeichneten Erfindungen einen ſo außerordentlichen Glanz verliehen, und bei jeder Gelegenheit, zur Bewunderung aller Zuſchauer, die Bühne verändert habe". Derſelbe Inigo Jones, der zugleich eine Art von Hof-Charge in dieſer Beziehung bekleidet zu haben ſcheint, wird auch wegen ausgeſuchter und noch nie geſehener Maſchinerieen gerühmt, die er zu dem Stück

[1] Percy, Reliques of ancient English Poetry I. 2.

eines damals sehr bekannten Dichters, William Carrwright, unter dem Titel: der königliche Sklave (the royal slave, im August 1636 zu Oxford vor dem Hofe aufgeführt) anfertigte, und wo besonders ein Tempel der Sonne, eine Stadt mit einem Gefängniß an der Seite, ein Wald, ein Palast und eine Burg die Veränderungen der Scene ausmachten.[1]

An der Anwendung einer gewissen Maschinerie fehlte es freilich schon auf den alten Mysterien- und Moralitäten-Theatern nicht, aber sie bestand nur in der allerrohesten Veranstaltung, um einen Gott, einen Heiligen oder einen Teufel in wirksamer Ueberraschung auf die Erde herab- oder heraufsteigen zu lassen. Von Malereien kam in früherer Zeit vielleicht nur der Himmel vor (the heavens, wie die innere Bedachung der Bühne genannt wurde), und zu dessen Darstellung man himmelblau bemalte Stücke Leinwand oben über das Theater ausspannte. Eine eigentliche Veränderung der Scene blieb jedoch noch bis auf die erwähnten Hofvorstellungen unbekannt, und besonders ist Shakspeare's Bühne, wie aus vielen zuverlässigen Berichten und aus manchen seiner eigenen scenischen Andeutungen hervorgeht, bestimmt als eine allem künstlichen Decorationswesen fremde

[1] Malone, historical account p. 91.

anzunehmen. Die Fallthüren ſcheinen jedoch ſchon frühe auf der engliſchen Bühne im Gebrauch geweſen zu ſein, und wahrſcheinlich war es, nach der Annahme engliſcher Kritiker, auch nur eine ſolche, vermittelſt deren die Grabſcene in Shakſpeare's Romeo und Julie dargeſtellt wurde, wo man gewiß Julien's Grabmonument nicht auf der Bühne ſah; ſondern Romeo öffnete nur mit ſeinen Werkzeugen eine der Fallthüren des Theaters, und ſtieg dann durch dieſelbe in ein Gewölbe unter der Bühne herab. („Why I descend into this bed of death.") Auch ſcheint es noch in der erſten Periode Shakſpeare's üblich geweſen zu ſein, den Mangel an Scenerie einfach dadurch unſchädlich zu machen, daß man den Namen der verſchiedenen Plätze, in welche ſich die Scene im Fortgange des Stücks verwandelte, auf Zettel ſchrieb und in einer Weiſe auf der Bühne anheftete, welche ſie dem ganzen Publikum ſichtbar machen konnte; weshalb auch Sir Philipp Sidney in ſeiner ſchon früher angeführten Defence of Poesie von dieſem Gebrauch ſeiner Zeit ſagt: „Was müßte man wohl für ein Kind ſein, wenn man in's Theater kommt und ſieht auf einer alten Thür Theben angeſchrieben, und ſollte nun wirklich glauben, daß dies Theben iſt?"

Eine regelmäßige Anwendung der beweglichen Scene und der gemalten Decoration ſcheint jedoch in England zuerſt auf dem Theater des Dichters und Theaterdirectors William d'Avenant (geboren im Jahre 1605), deſſen theatraliſche Wirkſamkeit beſonders in die Zeit nach der Reſtauration fällt, beſtimmt eingetreten zu ſein. Dieſer in mannigfachen Lebens-Abenteuern umherbewegte und in die politiſche Partei des unglücklichen Königs vielfach verflochtene Mann, der zuerſt die durch den Tod Ben Jonſon's erledigte Stelle eines Hofpoeten erhalten hatte, ſuchte ſeinen Ruhm eigentlich in einer neuen Geſtaltung der engliſchen Bühne, für die er auf jede Weiſe eine erfolgreiche Erfindung machen wollte. Er verſuchte dies ſowohl in einer neuen dramatiſchen Gattung, welche er nach dem Vorbilde der italieniſchen Oper durch eine Verbindung des Drama's mit der Muſik zu Stande brachte, als er auch den Luxus der Couliſſe, den er nach dem umfaſſendſten Maaßſtab gründete, ſchon auf eine künſtleriſche und perſpectiviſche Anordnung zurückführte. Dies that er beſonders in ſeinem, zuerſt im Jahre 1656 in Rutland-Houſe dargeſtellten Stück: die Belagerung von Rhodus (The siege of Rhodes, made a Representation by the Act of perspective in Scenes, and the

Story sung in recitative musik). Ein anderes Stück von ihm, welches im Jahre 1658 in dem alten Theater, welches das Cockpit in Drurylane genannt wurde, zur Darstellung kam, führt den Titel: „Die Grausamkeit der Spanier in Peru, ausgedrückt durch Vocal- und Instrumental-Musik, und durch die Kunst der scenischen Perspective". Im Jahre 1662 erhielt er von dem König Karl II. ein Patent zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses in Lincolns-Inn-Fields, welches er mit dem ersten Theil seiner Belagerung von Rhodus eröffnete. In diesem ihm ertheilten Privilegium wird schon zur Feststellung der Theaterpreise auf die scenische Ausstattung Rücksicht genommen, und dem Theaterdirector erlaubt, von den Zuschauern einen Eintrittspreis zu fordern, „der ihm in Anbetracht des großen Kostenaufwandes für Scenerie, Musik und neue Decorationen angemessen erscheinen würde", während ihm in einem früheren Theaterpatent vom Jahre 1639, welches König Karl I. gegeben hatte, nur die Forderung der in allen anderen Theaterhäusern üblichen Preise nachgelassen wurde.[1]

[1] Ein vollständiges Verzeichniß von d'Avenant's dramatischen Arbeiten giebt Gerard Langbaine, An account of the english dramatick poets (Oxford 1691) p. 106. — Vgl. Malone, historical account p. 98. — Bouterwek, Geschichte der englischen Poesie I. 348. — Wright, in seinem sehr

Was die Schauspielkunst in der frühesten Zeit des englischen Theaters anbetrifft, so haben wir schon oben darüber eine Bemerkung gemacht, welche auf die günstigen Verhältnisse, die hier für das innere und geistige Wesen dieser Kunst obwalteten, hindeutete. In diesem Naturzustand des Bühnenwesens war auch die Zahl der handelnden Schauspieler gewöhnlich nur klein, und es kam nicht darauf an, wenn in einem Stück derselbe Schauspieler zwei oder auch drei Rollen zu übernehmen hatte. Der Beginn der Vorstellung wurde durch einen dreimaligen Tusch angezeigt, wie auch in den Zwischenacten Musik gemacht wurde. Die letztere bestand oft aus einer absichtlich für jeden Act vorgeschriebenen Zusammenstellung von Instrumenten, wie man aus alten englischen Theaterbüchern ersieht, wo namentlich Trompeten, Hörner, Hoboen, Lauten, Hirtenflöten, Violen und Orgeln vorkommen. Die Musikbande, deren Zahl sich in der ältesten Periode auf höchstens zehn Personen belief, hatte ihren

interessanten Dialog: Historia Histrionica (an historical account of the english stage, shewing the ancient use, improvement, and perfection of dramatic representations in this nation) sagt geradezu: „daß Scenen von William d'Avenant auf der öffentlichen Bühne eingeführt worden seien". Die Theaternachrichten in diesem Dialog sind um so bemerkenswerther, weil Wright von seinem Vater, der selbst dramatischer Dichter war und der alten Zeit der englischen Bühne thätig angehörte, im Besitz genauer persönlicher Ueberlieferungen über jene Periode war. Sein Dialog steht abgedruckt hinter Dodsley, A select collection of old plays, Tom. XII. p. 337.

Sitz in einem oberen Balcon des Theaters, ungefähr an der Stelle, wo sich heutzutage die Bühnenlogen befinden. Wenigstens scheint noch zu Shakspeare's Zeit die Bühne von dem Pit nur durch eine Barrière von Pfählen geschieden gewesen zu sein, während bald nach der Restauration ein Zwischenraum zwischen der Bühne und dem Parterre hergestellt und zur Aufnahme des Orchesters eingerichtet wurde.

Die Darsteller der männlichen Charaktere erschienen auf der Bühne häufig in Perücken, die sonst zur Zeit Shakspeare's eben nicht am Tagesgebrauch waren. Auch trugen die Schauspieler wohl bei manchen Gelegenheiten Larven, was besonders der Fall bei denen gewesen sein mag, welche die Frauenrollen darzustellen hatten. Auch unter dem weiblichen Theil der Zuschauer scheint das Anlegen von Masken während der Theaterzeit nicht ungewöhnlich gewesen zu sein. [1]

Der vielbekannte Umstand, daß zu Shakspeare's Zeit, und auch noch später, die weiblichen Charaktere auf der Bühne von Knaben und jungen Männern

[1] Wright (Historia histrionica a. a. O. S. 342.) beklagt diese Sitte des Maskentragens im Theater als etwas dem höheren Begriff des Schauspielhauses Unangemessenes und Schädliches, indem er sagt: — „Whereas of late the playhouses are so extremely pestered with vizard-masks and their trade (occasioning continual quarrels and abuses), that many of the more civilized part of the town are uneasy in the company and slur the theatre as they would a house of scandal."

dargeſtellt wurden, gehört ebenfalls in die Reihe derjenigen Thatſachen, welche uns dieſe alte Bühne in einem höheren geiſtigen Licht und freier von den Einwirkungen jedes ſinnlichen und materiellen Reizes zeigen, als dies ſpäter in irgend einer Beziehung hat wiedererlangt werden können. Indem dieſer Bühne die Schauſpielerinnen fehlten, fehlte ihr damit zugleich das ganze Babel jener nichtsnutzigen Eitelkeit, Caprice, intriguanter Verlorenheit und ränkeſüchtiger Thorheit, wodurch die Kunſtanſtalten in der Regel zu Gunſten einzelner Perſönlichkeiten ausgebeutet worden ſind. Seltſamer Weiſe iſt aber in England gerade dieſer Umſtand, daß in den Frauenrollen auf der Bühne nur Männer erſcheinen durften, zu einem Angriff gegen die Sittlichkeit der engliſchen Bühne benutzt worden, und zwar in dem berühmten Buche, welches William Prynne unter dem Titel Hiſtriomaſtix gegen das Theater ſchrieb, das zu dieſer Zeit als eine Sache der Könige in die Oppoſition der Puritaner hineingezogen worden war. Prynne bewies vornehmlich mit der allergrößten Gelehrſamkeit, daß, während Alles am Theater ſündhaft ſei, es noch ganz beſonders diejenigen Stücke wären, in denen man Männer in Frauenweiſe auftreten geſehen, was für etwas durchaus Verabſcheuenswürdiges unter

Christen gehalten werden müsse. Prynne bezieht sich an dieser Stelle seines Histriomastix (1633, p. 179.) sogar auf ein Argument aus der heiligen Schrift, um zu beweisen, daß ein Mann keines Weibes Kleider anlegen dürfe. Nicht minder verdammt aber der zelotische Puritaner die Frauen selbst, welche sich auf der Bühne zeigten, wie man dies in England wahrscheinlich zuerst von französischen Schauspielerinnen gesehen, bei Gelegenheit der Aufführung eines französischen Stücks, welches im Jahre 1629 in Blackfriars gegeben wurde. Bald darauf scheint auch ein regelmäßiges französisches Theater in London eingerichtet worden zu sein, und von der französischen wie von der italienischen Bühne, auf der die Schauspielerinnen sich schon längst eingebürgert hatten, kam ihr Gebrauch auch auf das englische Theater herüber.

Die erste Einführung von Schauspielerinnen auf der englischen Bühne selbst ist wahrscheinlich in das Jahr 1656 zu setzen, wo eine Mrs. Colemann die Janthe in dem ersten Theil von d'Avenant's Belagerung von Rhodus darstellte, doch hatte sie das Wenige, was ihr in dieser Rolle zu sprechen oblag, recitativisch vorzutragen.[1] Die erste Rolle, welche jedoch in einem regelmäßigen Drama auf einem öffentlichen

[1] Vgl. Malone, historical account p. 138.

Theater Londons von einem Frauenzimmer gespielt wurde, war die der Desdemona in Shakspeare's Othello, in welcher Rolle besonders zwei englische Schauspielerinnen jener Zeit (1663) genannt werden, Mrs. Hughs und Mrs. Saunderson, welche letztere zu d'Avenant's Gesellschaft gehörte, und nach den theatergeschichtlichen Ueberlieferungen Englands gewöhnlich als die erste englische Schauspielerin angeführt wird. Sie hieß später Mrs. Betterton, und spielte in Shakspeare'schen Stücken vornehmlich auch die Julia, Ophelia, Cordelia. Daß aber die Desdemona in der That die erste von einer Schauspielerin ausgeführte Partie war, scheint ein alter, von Thomas Jordan gedichteter Theaterprolog zum Othello zu besagen (mit der Ueberschrift: A Prologue, to introduce the first woman that came to act on the stage, in the tragedy called the Moor of Venice).[1] Als ein glücklicher Nebenbuhler der Schauspielerinnen in der Darstellung weiblicher Rollen galt aber selbst noch einige Zeit nach der Restauration der Schauspieler Kynaston, der in mehreren Frauenrollen durch Schönheit und Kunst der Darstellung so ausgezeichnet war, daß die Kunstrichter seiner Zeit sich oft darüber stritten, ob irgend eine Frau, welche nach

1 Mitgetheilt von Malone, historical account p. 138.

ihm in dieſen Partieen geſpielt, dieſelbe hinreißende Wirkung auf das Publikum ausgeübt habe. Es läßt ſich freilich prinzipiell nicht behaupten, daß die weibliche Natur, die auch auf der Bühne ihre innerſte Bedeutung zu entwickeln hat, jemals durch männliche Darſtellungsmittel erſetzt werden könne. Das Leben der Frau, mag es auch im Handwerk der Schauſpielerin in der Regel ſeine eigentliche Entwürdigung finden, hat doch auch wieder große dramatiſche Momente in ſich, die nur aus dem Innerſten des weiblichen Seins ſelbſt geſchöpft werden können, und die Regionen entſtammen, in welchen oft gerade die weibliche Verlorenheit den kühnſten Griff zur Enträthſelung einer ganz eigenthümlichen und geheimnißvollen Organiſation zu thun im Stande iſt. —

Als ein beſonderes Element, welches den Naturzuſtand der alten engliſchen Bühne charakteriſirte, iſt auch noch der Gebrauch des Clown zu erwähnen, in welchem der engliſche Narr ſeine nationale rüpelhafte Geſtaltung angenommen. Dieſe Figur ſtand gewiſſermaßen zwiſchen dem Publikum und dem Stück, und hatte darin eine eigenthümlich vermittelnde Stellung durchzuführen, wozu die Hülfsmittel theils in einem unerſchöpflichen Gebärdenſpiel, theils in dem drolligen Witz und Spott, welcher dem Clown immer

Digitized by Google

zu Gebote ſtehen mußte, gegeben lagen. Er hatte das Recht, in den Zwiſchenacten und auch beim Scenenwechſel auf der Bühne zu erſcheinen, und ſich mit den Zuſchauern durch allerhand Poſſen und Lieder, die er gleich dem italieniſchen Harlekin zuweilen auch improviſiren mußte, in Verbindung zu ſetzen. Oder es wurden ihm auch nach Beendigung der Vorſtellung, wo ſein eigentliches Reich begann, von einzelnen Zuſchauern Themata gegeben, die er zur Zufriedenheit der Zuſchauer löſen mußte. Was aber das engliſche Publikum beſonders von ihm verlangte, war der ſogenannte Jig, eine poſſenhafte metriſche Compoſition (häufig auch gereimt), die der Clown unter Ausführung eines Tanzes und in Begleitung eines Tambourins und einer Pfeife abſingen mußte. Als die berühmteſten Clown-Darſteller zur Zeit der Königin Eliſabeth werden Thomas Wilſon und Richard Tarleton genannt, und die improviſirten Späße des letzteren erſchienen auch in einer Sammlung unter dem Titel Jeasts (1611). Es iſt aber auch die Eigenthümlichkeit dieſer theatraliſchen Figur für unſere Betrachtung bemerkenswerth, weil daraus ein lebendiges Herüber und Hinüber des Bühnenzuſtandes hervorgeht, und gewiſſermaßen ein productives Band zwiſchen der Bühne und den Zuſchauern gebildet wurde, das

heutzutage in keinerlei Beziehung mehr beſteht. Denn indem dieſe Figur ebenſo ſehr dem Publikum ſelbſt wie der Bühne angehörte, ſtellte ſie die innere Mitwirkung aller Zuſchauer bei dem Spiel dar, und brachte dadurch dies ſchöpferiſche Behagen beim Publikum hervor, welches man überhaupt in jenen alten Theaterzuſtänden als weſentlich vorhanden annehmen muß, und das uns heutzutage durch keine andere Einrichtung wieder erſetzt worden iſt. Daß ſich indeß auch die Dichter durch das Uebergreifen der Clowns und ihres ganz willkürlichen Verkehrs mit dem Publikum beeinträchtigt fühlen konnten, geht aus der dramaturgiſchen Vorſchrift in Shakſpeare's Hamlet hervor, wo es heißt: „Let those that play your clowns, speak no more than is set down for them; for there be of them, that will of themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too; though in the mean time some necessary question of the play be then to be consider'd.“ [1]

Ueber das hohe Alter der engliſchen Bühne haben ſich häufig verſchiedene Anſichten, namentlich bei der engliſchen Kritik ſelbſt, geltend gemacht. Die früheſten dramatiſchen Darſtellungen der Engländer ſtellten

1 Malone, historical account p. 146.

ſich ebenſo wie bei anderen Völkern als dieſe Myſterienſpiele dar (Mysteries), welche in England auch Miracle-Plays genannt wurden.

Die engliſche Kritik hat dieſen Myſterien und Mirakelſpielen in England zum Theil ein höheres Alter zuſchreiben wollen, als denen aller anderen Völker; indeſſen wird aus den Spielen ſelbſt und aus vielen anderen hiſtoriſchen Nachrichten erſichtlich, daß die franzöſiſchen Moralitäten für die engliſchen Darſtellungen dieſer Art den Ton angegeben haben, und vielfältig nachgeahmt und nachgebildet worden ſind, wie denn überhaupt die franzöſiſchen Schauſpieler ſchon ſeit den älteſten Zeiten in England an den Höfen der Könige und überall Aufnahme fanden, was auf eine frühzeitig verbreitete Kenntniß der franzöſiſchen Sprache, wie man ſie heutzutage kaum mehr in England antrifft, ſchließen läßt. Es iſt merkwürdig, daß bei der gegenſeitigen Antipathie zwiſchen Franzoſen und Engländern, welche dieſen Nationen urſprünglich gegen einander innewohnt, und die auch in der heutigen Tagespolitik immer wieder alle entente cordiale durchbricht, doch der erſte Beginn der engliſchen National-Literatur gerade auf franzöſiſche Sprach- und Bildungselemente ſich ſtützen mußte, wie wir dies beſonders bei Chaucer, dem

Stammvater der englischen National-Literatur, sehen, der seine berühmten Canterbury-Erzählungen größtentheils aus den französischen Fabliaux entlehnte, und auch in seiner Sprache viele französische Formen aufnahm, durch welche er der englischen Darstellung zu einem beweglicheren Ideenverkehr verhelfen wollte.

In England scheinen Mysterienspiele allerdings schon im zwölften Jahrhundert aufgeführt worden zu sein, und ihre Darstellung hat bis in die Zeiten der Königin Elisabeth hinein gedauert. Warton (in seiner history of english poetry) führt als die erste Theaterdarstellung der Engländer das Mirakelspiel von der heiligen Catharina an, welches im Jahre 1110 in der Abtei von Dunstable aufgeführt worden sei und einen gewissen Geoffrey zum Verfasser habe. Berühmt wurden alsdann die Chester-Mysterien, die von der Bürgerschaft in Chester um das Jahr 1328 gespielt wurden, und uns noch in einer zahlreichen Sammlung aufbewahrt sind. Sie wurden in dieser Zeit von einem Mönch der Chester-Abtei, Namens Ralph Higden, geschrieben, und erstrecken sich in einer zahlreichen Reihe fast auf alle Gegenstände des Alten und Neuen Testaments, wobei es natürlich an den farcenhaftesten Einkleidungen nicht fehlt. [1]

[1] Vgl. Warton, History of English poetry I. p. 243. und W. Marriot,

In einem derselben, die Sündfluth betitelt (The deluge), wurde die Arche Noah's auf der Bühne dargestellt, wobei als scenische Vorschrift angemerkt ist, daß die Thiere, welche Noah mitnimmt, auf den Rändern des Schiffes angemalt werden sollten. Noah's Weib weigert sich aber, mit in die Arche zu gehen, weil sie sich von ihren Gevatterinnen zu Hause nicht trennen kann, worauf sie von Sem und seinen Brüdern mit Gewalt an Bord geschleppt werden muß, und dafür sich mit Noah beim Einsteigen bort. In einem andern Stück, das Alte und Neue Testament, erschienen Adam und Eva, dem Buchstaben der biblischen Ueberlieferung getreu, ganz und gar nackt auf der Bühne, und nachdem sie über diesen Zustand sich lange mit einander unterhalten, folgt die Scene der Bedeckung mit den Feigenblättern. Malone (historical account p. 11.) erzählt, daß dies Stück vor einer zahlreichen Versammlung beiderlei Geschlechts gespielt worden sei, und daß man es in England bei dem herrschenden orthodoxen Geist für einen Verstoß gegen das Ansehen der Bibel oder für eine Unkenntniß des ersten Capitels der Genesis gehalten haben

A collection of english miracle-plays or mysteries cont. ten dramas from the Chester Coventry and Towneley series with two of latter date. To which is pref. an hist. view of this descr. of plays. Basel, 1838.

würde, wenn unsere Urältern in Kleidern dargestellt worden wären. Die Geistlichkeit in England scheint diese Spiele besonders begünstigt zu haben, und es wird eine alte Verordnung angeführt, wonach ein Ablaß von tausend Tagen jeder Person zugesichert werden soll, welche einem in Chester dargestellten Mirakelspiel, das acht Tage dauerte, und von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht ging, ununterbrochen beiwohnen würde.

Die Chorknaben in den Abteien und Klöstern erscheinen in ältester Zeit häufig als die Darsteller in diesen Mysterien- und Mirakelspielen. Die Kosten der Darstellung wurden von der Geistlichkeit durch Sammlungen in den Kirchspielen aufgebracht. Besonders oft erscheint in diesen alten religiösen Spielen Englands der Teufel, der gewöhnlich mit Hörnern, einem sehr weiten Maul, das durch die Maske hervorgebracht wurde, starren Augen, einer gewaltigen Nase, rothem Bart, Klauenfüßen und einem Schwanz dargestellt wird. Als sein beständiger Begleiter tritt immer das Laster auf, welches überhaupt die Rolle des Lustigmachers in diesen Stücken übernimmt, und dessen Hauptbestimmung die ist, mit seinem hölzernen Rappier den Teufel durchzugerben, und ihn dann zur Unterhaltung des Volks brüllen zu lassen.

Digitized by Google

Wenn in den Myſterien- oder Mirakelſpielen die allegoriſchen Charaktere überwiegend hervortraten, wozu beſonders die Perſonificationen von Sünde, Tod, Hoffnung, Glaube, Barmherzigkeit u. ſ. w. Veranlaſſung gaben, ſo trat die Bezeichnung der Moralitäten (Moralities) für ſie ein, und dieſe letzteren Spiele ſtellen auch in England ſchon einen gewiſſen Uebergang zu einer beſtimmteren dramatiſchen Entwickelung dar, da ſie in der Regel planmäßiger und auch ſchon mit einer genaueren Haltung der Charaktere angelegt ſind, als die Myſterien, die gemeiniglich nur eine an dem Faden der heiligen Schrift oder irgend einer Legende aufgereihte bunte Gallerie von Scenen ſind. —

Unter den alten engliſchen Myſterienſpielen iſt eines der hervorragendſten das berühmte Lichtmeßſpiel (The Candlemass-Day, or the Killing of the Children of Israel), welches ein gewiſſer Jhan Parfre im Jahre 1512 geſchrieben.[1] Die in dieſem Stück handelnden Perſonen ſind: der Poet, König Herodias, vier Ritter, der Biſchof Simeon, der Bote Watkyn, Joſeph, Maria, deren Mutter Anna, die

[1] Mitgetheilt von Hawkins im 1. Band ſeines ſehr reichhaltigen Werkes: The origin of the English Drama, illustrated in its various species (Oxford, 1773). Vgl. auch Hawkins Einleitung p. VI.

Prophetin; eine Jungfrau, ein Engel und vier Weiber. — Zuerſt tritt der Poet auf und erläutert in gereimten Strophen die Bedeutung dieſes Feſtſpiels, das am Lichtmeßtage, welcher der Tag der heiligen Anna iſt, zur Ehre dieſer Mutter Maria's dargeſtellt werden ſoll. Er geht dann über in das Lob der Maria, wobei er noch beſonders erwähnt, daß ſie nach dem Willen Gottes dem Joſeph, welcher alt und trocken (old and drye) war, vermählt worden. Dann deutet er kurz den Inhalt des Stückes an, das er zur Ehre Gottes, Maria's und der heiligen Anna gedichtet hat, und wünſcht zum Schluß, daß die verſammelten Männer, und beſonders die Jungfrauen, recht großes Vergnügen daran finden möchten. Dann beginnt das eigentliche Stück. Herodias lobt ſeine Macht und Größe, und preiſt ſeine Götter für die ihm verliehene Herrlichkeit. Er hat ſeinen Dienern befohlen, im Lande umherzuſpähen, ob ſie vielleicht irgendwo einen Rebellen finden möchten, der ſich gegen ſeine erhabenen königlichen Geſetze auflehnte. Dieſer ſoll dann vor ihn gebracht und nach Gebühr beſtraft werden. Es kommt einer ſeiner Boten, Watkyn, und meldet ihm, daß die Weiſen, welche nach Bethlehem gegangen, nicht, wie Herodias befohlen, zu ihm von dort zurückgekehrt, ſondern auf einem

andern Wege in ihre Heimath zurückgegangen seien. Herodias ruft voll Zorn seine Ritter herbei; er befiehlt ihnen, die drei Weisen zu verfolgen, und zu des Königs Sicherheit alle Kinder von und unter zwei Jahren in seinem Reiche zu tödten. Die Ritter eilen von dannen, nachdem sie noch vorher dem Könige Treue und Gehorsam geschworen. Watkyn, der Bote, aber bleibt beim Herodias zurück. Er versichert den König seiner Treue und Tapferkeit, und bittet ihn, bevor er jetzt in's Gefecht gehe, ihn zum Ritter zu schlagen. Herodias findet aber dies Gesuch sehr anmaßend. Watkyn ist bis dahin nur sein Bote und Diener gewesen, und die Ritter würden erzürnt sein, wenn der König ohne alle Veranlassung den simplen Boten zum Ritter machte. Erst soll Watkyn die Befehle des Königs vollführen, die Weisen verfolgen und die Kinder tödten, und dann, wenn er sich tapfer benommen, will Herodias daran denken, ihn zu belohnen. Watkyn macht sich anheischig, alle Kinder zu tödten, die er findet, nur, sagt er, müßten die Mütter nicht dabei sein. Es gäbe nur Ein Ding auf der Welt, welches ihm Furcht einjage, nämlich ein Weiberrock. Tausend Männern wolle er kühn entgegentreten und sie bekämpfen, sagt er. Aber wenn er ein Weib daherkommen sähe, würde er sich ver-

bergen, bis sie vorübergegangen, und wenn sie fern, dann würde er in's Haus eilen, die Kinder zu tödten. Herodias verspricht ihm, wenn er recht tapfer fechte, wolle er ihn wirklich zum Ritter machen, und Watkyn rennt nun zu den Rittern und bittet sie, ihn nur Männern gegenüberzustellen, niemals aber Weibern, denn die fechten wie die Teufel mit ihren Rocken, wenn sie spinnen (for they fight like devells with theyr rokks when they spinn). Die Ritter und Watkyn entfernen sich, und es kommt Joseph und Maria, die von einem Engel ermahnt werden, nach Aegypten zu fliehen. Joseph holt den Esel, und fort geht die Reise. Es erscheinen Weiber mit ihren Kindern im Arm, verfolgt von des Herodias Rittern. Vier dieser Weiber umringen Watkyn, der sogleich sein Herz sinken fühlt und tüchtig von den Weibern durchgebläut wird, die höhnend ihm versichern, sie wollten ihn zum Ritter schlagen. Die Ritter befreien ihn, und Alle eilen zum Herodias, um ihm den Tod der Kinder und die Flucht der Maria zu verkünden. Herodias geräth bei dieser Nachricht so in Schrecken, daß er sogleich stirbt. Es erscheint der Prophet Simeon, und ruft zu Gott um Gnade und Beistand zur Bekehrung des Volkes. Nun kommt Joseph und Maria mit dem Christkinde im Arm. Sie reicht

das Kind und zwei Tauben dem Simeon dar. Dieſer ſegnet den Meſſias, die Prophetin Anna ruft die Jungfrauen herbei, daß ſie die Herrlichkeit ſingen des Heilandes, Simeon verkündigt die zukünftige Größe des Chriſtkindes, und damit ſchließt das Stück.

---

10. Die engliſchen Moralitätenſpiele.

Die erſten Moralitätenſpiele ſcheinen in England nicht vor der Regierungszeit Edwards IV. (1460) zur Aufführung gekommen zu ſein. Sie wurden aber vornehmlich durch den Geſchmack an prachtvollen öffentlichen Aufzügen und Darſtellungen, der unter König Heinrich VI. vorherrſchte, eingeführt, indem bei ſolchen Gelegenheiten leicht Veranlaſſung zu allegoriſchen Charakteren entſtand, die ſich im Sinne einer beſtimmten Richtung zu äußern und danach auch in einer beſtimmten Situation ſich vorzuſtellen hatten.[1] Solche allegoriſchen Aufzüge wurden zuerſt Pageants genannt. Daraus componirten ſich allmählig zuſammenhängende Stücke, welche von den einfacheren religiöſen Darſtellungen und Myſterien durch künſt-

[1] Warton, History of english poetry II. p. 199.

lichere Verwickelungen und absichtlichere Tendenzen sich unterschieden.

Die berühmtesten dieser englischen Moralitätenspiele sind Every Man (Jederman), Lusty-Juventus und Hick Scorner (der Spottvogel). Das erstere ist wahrscheinlich noch zur Zeit der Regierung König Heinrichs VIII. verfaßt, und zeichnet sich durch eine sehr kunstvolle Anlage und durch eine merkwürdig durchgeführte Einheit der Zeit und des Orts, welche, wie noch manches Andere in diesem Stück, an die Oekonomie der antiken Tragödie erinnert, auf eigenthümliche Weise aus. Das Stück wird, wie gewöhnlich, durch einen Prolog eröffnet, welchen der Bote (Messenger) spricht, und worin er die Zuhörer ermahnt, aufmerksam auf die nachfolgenden wichtigen Vorgänge zu sein. Alsdann sieht man den lieben Gott erscheinen, der über die Verlorenheit und den Verderb der Menschheit klagt, die sich ausschließlich dem Vergnügen und dem Laster ergeben habe. Er befiehlt darauf dem Tod, den Jedermann (welches die allegorische Personification der ganzen Menschheit ist) herbeizuholen, damit er vor den Richterstuhl des Höchsten gestellt werde. Alsdann sieht man Jedermann, wie er die Botschaft des Todes mit Entsetzen empfängt, und vergebens dem Tode tausend

Pfund bietet, wenn ihn derselbe verschonen und noch auf Erden zurücklassen wolle. Der Tod giebt ihm nur eine kurze Frist sich vorzubereiten, und verspricht nach einigen Stunden wiederzukommen, um ihn dann zu Gott abzuholen. Nachdem er sich so entfernt, ruft nun Jedermann in seiner Herzensangst mehrere Personen zu seiner Hülfe herbei, namentlich Gutkameradschaft (Fellowship), Anverwandtschaft (Kindred), den Reichthum (Goodes) und den Cousin. Gutkameradschaft tritt auch mit den lärmendsten Freundschaftsschwüren auf, und betheuert, daß er zu jedem Opfer und zu jeder That für seinen Freund bereit sei; als ihn aber dieser auffordert, für ihn in den Tod zu gehen, sagt er, dies sei das Einzige, was man nicht von ihm verlangen dürfe. Ebenso benehmen sich die anderen Freunde, die ihm erst die glänzendsten Versprechungen machen, ihn aber dann seinem Schicksal überlassen. In seiner Verzweiflung ruft sich Every Man endlich noch den Gutenthat (Good-Deedes) zu seinem Beistand herbei, damit ihn dieser vor Gottes Thron begleite. Gutenthat will erst zürnen, weil Jedermann ihn so lange vergessen und vernachlässigt habe; er wird aber bald durch das Flehen des Bedrängten gerührt, und ruft die Erkenntniß (Knowledge) herbei, welche

Jedermann vorbereiten soll. Die Erkenntniß bringt die Beichte (Confession) mit. Jedermann erleichtert hierauf sein beschwertes Herz, und entfernt sich von der Bühne, um von dem Priester die heiligen Sacramente zu empfangen. Unterdessen stellt Erkenntniß in der Weise des griechischen Chors Betrachtungen über die Erhabenheit des Priesterstandes an. Nachdem Jedermann von der heiligen Handlung zurückgekehrt ist, zeigen sich seine Lebenskräfte schon ermattet. Er ruft sich darauf die Stärke (Strengthe), die Schönheit (Beauty), die Ueberlegung (Discretion) und die fünf Sinne (Five wittes) herbei, um Abschied von ihnen zu nehmen. Er sagt ihnen allen Lebewohl, und dann verläßt ihn Einer nach dem Andern, nur Gutenthat (Good-Deedes) bleibt bei ihm, bis er gestorben ist. Ein Engel steigt herab und singt das Requiem. Zuletzt tritt noch der Doctor mit einem Epilog auf, worin er die Menschen ermahnt, sich immer mit der Gutenthat zu befreunden, weil dies der einzige Gefährte sei, der bis zum Tode treu bleibe und die Seele schützend zu Gottes Thron geleite. —

Das englische Theaterleben gewann zuerst in Heinrichs VIII. Zeit und durch seinen Einfluß einen höheren und kunstmäßigeren Aufschwung. Hein-

rich VIII. keineswegs dem Theater schon als eine nothwendige Sache des Hofes anlag, und da dem Protestantismus, der unter diesem englischen König zuerst zu einem entschiedenen Uebergewicht wurde, nicht mehr recht die Aufführung der alten Mysterien- und Moralitätenspiele dergleichen dienten, so schlugen diese mehr und mehr in weltliche Darstellungen um, welche sich von allen Bestandtheilen der Religion frei halten mußten. Auch erschien im vierunddreißigsten Jahre der Regierung Heinrichs VIII. eine Parlamentsacte, wodurch allen Dichtern und Schauspielern verboten wurde, in ihren Stücken und Gesängen vorzubringen, was gegen die einmal festgesetzte Lehre verstoßen könnte. Diese einmal festgesetzte Lehre aber war die Königliche protestantische Hofdogmatik, von der sich in Heinrichs VIII. Charakter Niemand mehr entfernen sollte, und die, wie dies schlimmer Weise immer bei allem Hofprotestantismus der Fall ist, zugleich sehr ängstlich darauf Bedacht nahm, Pracht und Katholicismus zu schonen und wo möglich noch eine gewisse Sympathie mit Rom, als dem heiligen Ursprunge der christlichen Kirche, durchschimmern ließ. Wie nun der Standpunkt des genannten englischen Königs, den sein Protestantismus nicht hinderte, gegen Luther zu schreiben, und der sich deshalb mit

einer beſonderen Reverenz nach Rom hin defensor fidei nannte.

Die Myſterien- und Moralitätenſpiele hatten zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts auch in England eine entſchieden reformatoriſche und proteſtantiſche Richtung angenommen und an der theologiſchen Polemik gegen Rom und die Hierarchie ſich lebendig betheiligt. Dieſe dem Volksgeiſt ſelbſt entſtammende Dramatik ſuchte aber Heinrich VIII. wieder zurückzudrängen, und ließ dafür bei Hofgelagen lieber antike Stücke aufführen, wie 1520 zu Greenwich mit einer Komödie des Plautus geſchah, wozu aber nur die Hofgeſellſchaft eingeladen wurde.

Es ſchien aber überhaupt, als wenn das Theater und das Drama, in dem zuerſt die katholiſche Kirche ihre volksthümliche Ausgeſtaltung und Zerlöſung gefunden, nun auch ein Hauptbeförderungsmittel des Proteſtantismus ſelbſt werden ſolle. So ſchrieb der Nachfolger Heinrichs, Eduard VI., ſelbſt ein dramatiſches Spiel gegen die römiſche Kirche unter dem Titel „die babyloniſche Hure" (The Whore of Babylon), wie man aus einer Anführung des Horatio Walpole[1] erſieht. Seine Nachfolgerin dagegen, die

[1] Catalogue of the royal and noble authors of England (London 1759) I. p. 22.

katholiſche Maria, bediente ſich des Theaters wieder zu einem katholiſchen Reactionsmittel, und ließ, um den Volksgeiſt von neuem römiſch zu ſtimmen, auf ihren Befehl die katholiſchen Myſterienſpiele im alten Geiſt und Stil wieder zur Darſtellung bringen. Unter Eliſabeth aber, unter der das engliſche Theater überhaupt ſeine Blüthenepoche findet, wird es im höchſten und ächteſten Sinne des Wortes wieder proteſtantiſch, indem Shakſpeare als der Dichter erſcheint, in dem das neue Weltalter der Reformation ſeine poetiſche Frucht gebiert.

Indeß hatte doch zu Heinrichs VIII. Zeit noch ein ſehr merkwürdiges Moralitätenſpiel auf der engliſchen Bühne erſcheinen dürfen, welches unter dem Titel: „die neue Lehre" (the new custom) zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts entſtanden war, (gedruckt im Jahre 1573), und worin das päpſtliche Kirchenweſen mit einigen ſchlagenden Zügen angegriffen wurde. Die darin auftretenden Perſonen ſind: die Irrlehre (ein alter papiſtiſcher Prieſter), die Unwiſſenheit (ein uralter Vertreter des Clerus), die neue Lehre (ein proteſtantiſcher Geiſtlicher), die Heuchelei (ein altes Weib), die Erbauung (ein Weiſer), die Zuverſicht (Assurance), und die Gottſeligkeit. Das Stück enthält einen dialektiſch

durchgeführten Kampf dieſer Elemente, der mit einem Siege der neuen Lehre, vor der alles Andere zurückweichen muß, endigt.[1]

Durch dieſelben theatraliſchen Streitmittel kirchlich zu wirken, verſchmähte ſelbſt der Erzbiſchof John Bale nicht, welcher unter Heinrich VIII. und noch in den erſten Regierungsjahren der Eliſabeth lebte, und beſonders ein Stück (Comedy of the three laws of nature, gedruckt 1538) ſchrieb, worin er eine verſteckte Satire gegen das Papſtthum richtete. Dagegen ſcheint die oben charakteriſirte Moralität: Jedermann zugleich in der Abſicht einer Vertheidigung der katholiſchen Religion geſchrieben zu ſein. Der würdige John Bale war vielleicht der erſte, der ſeinen Theaterſtücken eine regelmäßige Abtheilung in fünf Acte gab, während man bei den alten Moralitäten ſonſt noch von Eintheilungen dieſer Art wie überhaupt von einer Andeutung des Abgangs und Auftritts der Perſonen keine Spur findet. — Als die Moralitäten in veränderter Form ausſchließliche Hof-Unterhaltungen wurden, nahmen ſie vorzugsweiſe die Benennung der Masken an.

[1] Dodsley Collection of old Plays I.

11. Die englischen Zwischenspiele (Interludes).

Wenn, wie oft von Kritikern angenommen worden, die englischen Moralitätenspiele wegen ihrer strengeren dramatischen Durchführung und ihrer ernsteren bedeutsameren Verwickelung schon die Bausteine zu der regelmäßigen Tragödie enthielten, so zeigten sich dagegen in einer anderen Gattung kleiner Spiele, welche zum Theil gleichzeitig mit den Moralitäten ausgebildet wurden, die eigentlichen Keime des englischen Lustspiels. Diese Zwischenspiele waren meist nur dialogartige Compositionen ohne dramatische Handlung, denen eine leichtgeschürzte farcenhafte Verwickelung zum Grunde lag.

Unter den Verfassern der Interludes ist der berühmte Hofnarr Heinrichs VIII., der witzige John Heywood, genannt der Epigrammatist, anzuführen. Er wurde zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in London geboren, und stand in einem Freundschaftsverhältniß mit Thomas Morus, dessen Nachbar in London er war. Die sieben Stücke, welche er verfaßte, nannte er selbst Interludes. Es sind dies komische Charakterstücke, von denen man gewöhnlich die ersten Anfänge des englischen Lustspiels herleitet,

und die größtentheils eine entschieden protestantische Tendenz haben, indem mehrere derselben vorzugsweise gegen die Laster des römischen Clerus gerichtet sind. Doch kehrte der Dichter selbst später in den Schooß der katholischen Kirche wieder zurück, wie auch aus dem vertrauten Gunstverhältniß hervorgeht, in welchem er zur Königin Maria stand, die ihn noch auf ihrem Todbette zu sich beschieden ließ, um ihr, da er auch ein großer Musiker war, ihre Sterbestunde durch eine musikalische Phantasie zu erleichtern. Nach dem Tode dieser Königin ergriff er vor den neu erstarkenden Bewegungen des Protestantismus, den er selbst durch seine früheren Stücke in England gefördert hatte, die Flucht und starb im Exil zu Mecheln im Jahre 1556. Unter seinen Epigrammen befindet sich auch eines auf seine eigenen Schriften, worin er von sich sagt: That he applied Mirth more than Thrift, made mad Plays, and did few good Works. Eines seiner berühmtesten Stücke sind „die vier P" (the four P's, a merry interlude), welcher Titel von den darin auftretenden vier Personen Pardone (Ablaßkrämer), Palmer (Pilger), Pedlar (Hausirer) und Poticary (Apotheker) hergenommen ist. Diese Vier streiten sich über den Vorrang ihrer verschiedenen Gewerbe, wobei denn das des Ablaßkrams zu star-

ten polemiſchen Beziehungen gegen die römiſche Kirche Anlaß giebt. [1]

---

12. Das erſte engliſche Luſtſpiel.

Wenn in den Zwiſchenſpielen der Engländer das Element der Komödie ſchon reichlich gedieh, ſo ſcheinen doch auch ſchon frühe eigenthümliche Verſuche zur Geſtaltung eines regelmäßigen Luſtſpiels gemacht worden zu ſein, wie die berühmte engliſche Komödie: Gammer Gurton's Nähnadel (Gammer Gurton's Needle, a right pitty pleasant and merry Comedy) durch ihre ſchon ſo ausgebildete dramatiſche Form beweiſt. Dieſes höchſt eigenthümliche, freilich theilweiſe in die ſchmutzigſten Zoten auslaufende Stück ſteht in der Geſchichte der engliſchen Bühne ungefähr ebenſo da, wie in Frankreich die übermüthige aber auf derſelben Stufe dramatiſcher Vollkommenheit ſich zeigende Farce vom Advocaten Pathelin. Die engliſche Komödie erſchien zuerſt in London im Jahre 1661 gedruckt, wurde aber ſchon hundert Jahre frü-

[1] Vgl. G. Langbaine, An account of the english Dramatic poets p. 352. — Leſſing, theatraliſche Bibliothek. Viertes Stück (Berlin 1758) Geſchichte der engliſchen Schaubühne S. 14.

her im Christs-College zu Cambridge aufgeführt.[1] Als Verfasser wird auf dem Titel der alten Ausgabe ein gewisser Mr. S. Mr. of Arts bezeichnet. Das Stück ist in langen dactylischen Versen geschrieben, und erscheint zugleich in fünf regelmäßige Acte abgetheilt, die, wie angegeben wird, in den Zwischenpausen durch Musik ausgefüllt wurden. Den Inhalt der Komödie mit Berücksichtigung des heutigen sittlichen Geschmacks wiederzugeben, möchte unmöglich fallen, und wir ersuchen deshalb den der Schonung bedürftigen Leser das nachfolgende Referat lieber zu überschlagen.

Den Prolog spricht Diccon, der Bedlam (die Narrheit). Zu Diccon gesellt sich Hodge, Frau Gammer Gurtons Diener. Er klagt sehr über das höchst traurige Leben, welches er bei seiner Herrin führen muß, die heut besonders wüthend und verstimmt scheine, ohne daß er den Grund ihres Zorns ahnen könne. Diccon entfernt sich bei dieser Erwähnung der Frau Gammer Gurton schleunigst, und geht zur Nachbarin Frau Chat, um ihr Ale zu kosten. Zum Hodge aber gesellt sich nun Tib, Frau Gam-

[1] Vgl. den alten englischen Theater-Dialog: Historia Histrionica (hinter Dodswell Collection of old Plays XII. p. 360), welcher die Abfassung dieses Stückes in die Regierungszeit Edwards VI. setzt. Das Stück selbst findet man in den Sammlungen von Dodsley und Hawkins mitgetheilt. Dodsley (II. p. 25.) will die Zeit seiner Abfassung später annehmen. — Vgl. auch Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (a. a. O. S. 17).

mer Gurton's Magd, die gleichfalls klagt, daß ſie den ganzen Tag von ihrer Herrin geſtoßen und geſchlagen werde, die aber heut vorzugsweiſe raſend ſei — denn ſie hat ihre Nadel verloren! Die Nähnadel? kreiſcht Hodge, wie iſt das möglich! Ja, erzählt Tib, Frau Gammer Gurton ſaß und flickte Deine Hoſen, die gerade am Steiß ſo zerriſſen waren, und wie ſie flickt und flickt, kommt Gib, die Katze, und leckt im Milchtopf; das ſieht Frau Gammer, ſpringt empor und wirft Deine Hoſen bei Seite, um die Katze abzuprügeln. Nachdem dies aber geſchehen, kann ſie ihre Nähnadel nicht wiederfinden. — Hodge ſelbſt geräth nun in Verzweiflung, denn jetzt iſt ſein Beinkleid nicht ausgeflickt, das er gleichwohl dringend morgen gebraucht. Frau Gammer Gurton erſcheint nun ſelbſt mit Cok, ihrem Buben. Sie klagt ihren Schmerz um ihre Nähnadel, die ſchöne lange ſchlanke Nadel, die ihr einziger Schatz war, ihr immer Vergnügen machte und heut zum Erſtenmal ſie betrübte. Sie befiehlt der Tib, ihrer Magd, die Aſche zu durchwühlen nach der Nadel. Hodge beſieht die zerriſſenen Beinkleider und verwünſcht den Verluſt der Nähnadel. Es wäre beſſer, ruft er außer ſich, Frau Gammer Gurton hätte ihren eigenen H. verloren, als daß er nun morgen

auf dem seinigen zerrissen aussehen solle. Man sieht, Herr Hodge ist seiner Herrin Liebling, sie verzieht ihn sehr. Für ihn stand die Milch am Feuer, welche Gib, die Katze, trank, für ihn flickte sie die Beinkleider, und um Hodge zu besänftigen, verspricht sie ihm sogar, sobald sie die Nähnadel wieder habe, auf jedes Knie einen neuen Flicken zu setzen. Nach mehrfachem Hin- und Hersprechen ruft plötzlich Tib, die Magd, sie habe da die ganze Nadelbüchse, vielleicht werde die verlorene Nähnadel da drin sein. Hodge nimmt die Nadelbüchse und bricht sie auf, aber huh, das riecht fürchterlich. Es ist keine Nadelbüchse, sondern nur Etwas in dieser Form, das aber die Katze gelegt hat. Man sollt es zur Strafe Dich essen lassen, Tib! — Da geht das Licht aus, sie sind im Dunkeln, und damit schließt der erste Act.

Der zweite Act beginnt mit einer Scene zwischen Hodge und Diccon. Hodge klagt, daß er heut gar nicht zu Mittag gegessen, weil Frau Gammer Gurton's Sinn ganz zerstört sei. Was fehlt ihr denn? fragt Diccon. Das weißt Du nicht? entgegnet Hodge, sie hat ihre Nadel verloren, ihre Nadel, ein kleines Ding mit einem Loch am Ende, ein Ding schlank, lang, scharf an der Spitze und steif wie eine Säule! — Ach, die Unglückliche, solch eine Nadel

hat ſie verloren! ruft nun auch Diccon; aber was giebſt Du mir, wenn ich die Nadel wiederſchaffe? — Hodge verſpricht alles Mögliche. Er ſoll's beſchwören! Ich will's beſchwören! ſagt Hodge. Haſt Du kein Kreuz hier, daß ich darauf ſchwören kann? — Ja, hier mein eigenes Kreuz! ſagt Diccon, macht ſich krumm und zeigt auf ſeinen Steiß. Hodge küßt ſchwörend das Kreuz des Diccon, der ſeine Verſprechungen wiederholt. Es bedarf aber dazu der Zauberei, und da Frau Gammer Gurton am Steiß von Hodge's Hoſen flickte, als ſie die Nadel verloren, ſo muß auch die Hoſe zu dem Zauber dienen. Hodge hat ſie angezogen, durchlöchert wie ſie iſt. Diccon befiehlt ihm, ſich vornüber zu bücken, und das Wams vom H. zurückzuſchlagen. Hodge zeigt ſeine Halbkugel durch das zerriſſene Beinkleid. Mir geht es wie dem Schotten, ſchreit Diccon, auf den verhängnißvollen Punkt des Hodge zeigend; — ich ſehe da ein zweites Geſicht (second sight). Nun zieht er einen Zauberkreis über dies zweite Geſicht, Hodge läuft aber davon, um unterdeſſen ſein Waſſer abzulaſſen. Jetzt kommt Frau Chat, die Nachbarin, und dieſe wird von Frau Gammer beſchuldigt, die Nadel geſtohlen zu haben. Es erhebt ſich ein furchtbarer Zank, in den ſich auch die Dienerſchaft miſcht. Ko-

miſche und ſchmutzige Situationen und Scenen folgen ſich. Der Pfarrer und der Doctor ſelber müſſen kommen, um Frieden zu ſtiften, und die Wunden zu verbinden, welche man ſich in der Kampfeshitze geſchlagen. Aber immer iſt die Nähnadel nicht gefunden und Hodge hat ungeflickte Beinkleider an, was ihm um ſo empfindlicher iſt, weil ein junges hübſches Mädchen ihre Augen auf ihn geworfen hat und ihre Blicke nun leicht auch auf die unbedeckte Stelle fallen könnten. Hodge wird deshalb ganz raſend über den Verluſt der Nähnadel. Die Frau iſt in Verzweiflung, ſie beſchuldigt Jeden, ihr dies theure Kleinod entwendet zu haben, ja ſie entzweit ſich ſelbſt mit Hodge darum. Zuletzt muß noch der Richter gerufen werden, er verſöhnt die Parteien und giebt Hodge einen tüchtigen Schlag auf den bewußten vielbeſprochenen Ort. Er ſchreit furchtbar auf, ein entſetzlicher Schmerz in ſeinem Steiß, es prickelt wie tauſend Nadeln. Und o Wunder, da iſt ſie! — in Hodge's Steiß ſteckt Frau Gammer Gurton's Nähnadel! — Triumphirend zieht der Freund und Dulder ſie hervor, Frau Gammer Gurton iſt ſelig und umarmt Hodge vor Freude. Alle Uebrigen drücken ihre Zufriedenheit aus.

An der dramatiſchen Compoſition dieſes Stücks

iſt noch zu bemerken, daß der Verfaſſer die Einheit des Orts und der Zeit darin mit einer beſonderen Sorgfalt beobachtet hat. Die rohe Freude an einer ſchmutztriefenden Symbolik, welche ſich in der Komödie ausſpricht, iſt freilich auf die Rechnung des ganzen Zeitgeſchmacks, wie er damals bei allen Völkern gleichmäßig ſich offenbarte, zu ſetzen. Man erſieht aber aus dieſem ſich beſonders darin hervorthuenden Stück, welches noch dazu dem Mitglied einer engliſchen Univerſität zugeſchrieben wird, wie Shakſpeare in den anſtößigen Partieen ſeiner Stücke, über die ſich unſere heutige Gewohnheit und Bildung ſo oft verwundert hat, eigentlich ſchon eine große poetiſche Milderung dieſer in der ganzen Zeitſtimmung beliebten Unflätigkeiten bewirkt.

13. Die Hiſtories der Engländer.

Einen bedeutenderen Verſuch, zur Geſtaltung eines regelmäßigen Drama's zu gelangen, und die engbegränzte Sphäre der Myſterien und Moralitäten zu überwinden, machte die engliſche Dramatik in einer eigenthümlichen Gattung hiſtoriſcher Schauſpiele, die

Histories genannt wurden, und aus deren umfassenderer Anlage, höherem Stil und kunstgebildeterer Durchführung die hohe Tragödie der Engländer ihre Anfänge herzuleiten hat. Es wurden aber diese historischen Stücke, obwohl sie nachher in dem Begriff der Tragödie wie der Komödie aufgingen, in England lange als eine eigenthümlich für sich bestehende Gattung neben der Tragödie und Komödie unterschieden. Selbst die spätere englische Kritik theilte noch Shakspeare's Werke nach diesen drei dramatischen Grundformen der Tragödie, Komödie und der History ab, wie denn auch in der bekannten Dramaturgie, welche Polonius im Hamlet auskramt, die Gattung der History besonders erwähnt wird.

Die nationale Grundlage dieser historischen Stücke bildete die englische Geschichte selbst, die in dieser Zeit durch den zum Volksbuch gewordenen Mirrour for Magistrates (Spiegel für Staatsmänner), der durch Thomas Sackville Lord Buckhurst[1] angeregt und durch Richard Baldwin und George Ferrars vollendet worden, eine sehr populaire Verarbeitung erhalten hatte. Durch dieses in poetischer Form gehaltene Geschichtswerk (zuerst im Jahre 1559

[1] Zuletzt Graf von Dorset, Großschatzmeister von England unter der Regierung der Königin Elisabeth und König Jacobs I.

gedruckt) war eine Galerie historischer Nationalcharaktere eröffnet worden, welche in anziehender Darstellung, und offenbar schon mit der Absicht, auf den hohen dramatischen und tragischen Stoff in der Geschichte des englischen Volkes hinzuweisen, anregend und begeisternd vorgeführt wurden.

Thomas Sackville, der im Jahre 1530 geboren worden, ein Mann von großen staatsmännischen wie poetischen Talenten, hatte sich mit umfassendem Geist und genialem Instinct ein hohes Ziel gesteckt, zu dem er die Poesie seiner Nation erheben wollte, und wenn er auch selbst nicht die schaffende Kraft hatte, sie seinem Ideal gemäß zu gestalten, so glaubte er ihr doch aus der Perspective der Geschichte eine neue große Bahn vorzeichnen zu können. Daß er ein größerer Staatsmann als Dichter gewesen (und als ersterer hatte er sich in seiner Zeit in den vielfachsten politischen und diplomatischen Geschäften bewährt), zeigte er auch darin, daß er bedeutender in der Anregung und Eröffnung des einzuschlagenden Weges als in der Ausführung des auf demselben zu Erlangenden war. Schon in dem Spiegel für Staatsmänner bewies er durch die Einfassung des Gemäldes in einer allegorischen Vision, daß seine Phantasie nicht viel eigenes schöpferisches Leben

in ſich hatte.[1] Er ſelbſt legte aber ſofort Hand an, um die neue Befruchtung der Poeſie durch die Volksgeſchichte, woraus er eine lebendige Quelle hiſtoriſcher National-Dramatik herleiten wollte, an einem productiven Beiſpiel hervortreten zu laſſen. Aus dieſem Beweggrunde dichtete er ſeine Tragödie Ferrer und Porrer, welcher er ſpäter den Titel Gorboduc beilegte. Dies Stück, von welchem er aber auch nur zwei Acte ſelbſt arbeitete, und zwar die beiden letzten, während er die drei erſten durch ſeinen Freund Thomas Norton ausführen ließ, wurde zuerſt am 18. Januar 1561 von den Studenten des Inner Temple vor der Königin Eliſabeth zu Whitehall in London geſpielt, ſcheint aber nie auf einem öffentlichen Theater zur Darſtellung gekommen zu ſein.[2]

Dieſe Tragödie zeigt allerdings auf ihrem ſtofflichen Grunde den Fortſchritt, daß ſie über den bibliſchen, moraliſchen und allegoriſchen Kreis der Myſterien und Moralitäten weit hinausging, und die Scene nach der einen Seite in das Innere menſchlich bewegter Zuſtände, nach der andern in ein nationales Bereich verlegte, das freilich hier nur noch der

---

[1] Vgl. Bouterwek, Geſchichte der engliſchen Poeſie I. S. 168.

[2] Vgl. Malone, historical account on the english stage p. 38, 39. — Leſſing, Geſchichte der engl. Schaubühne a. a. O. S. 15.

alten ſagenhaften Volksgeſchichte angehörte. Es iſt Gorboduc, König von England, der ſein Reich noch bei ſeinen Lebzeiten unter ſeine Söhne Ferrer und Porrer vertheilt hat. Dieſe gerathen in Kämpfe miteinander; der ältere ermordet den jüngeren, den Liebling der Mutter; die Mutter tödtet dafür den Mörder, worauf wieder der König die Königin ermordet. Damit aber dies wechſelſeitige Morden ſeinen Schlußpunkt finde, ſteht zuletzt das Volk auf und macht ſich über den alten Gorboduc her, deſſen Tod das Stück beſchließt.[1]

In der Compoſition ſeines Stückes iſt Sackville zum Theil den Formen des antiken Drama's gefolgt, obwohl er auch wieder in der Behandlung von Zeit und Ort von demſelben abweicht, wie denn der vierte und fünfte Act allein eine Zeitdauer von funfzig Jahren umfaſſen. Seine Stärke und Eigenthümlichkeit hat das Stück in der hohen tragiſchen Sprache der Leidenſchaft, wie ſie hier zum Erſtenmal im engliſchen Drama vernommen wird und den großen Stil der engliſchen Tragödie einleitet. Die erſten vier Acte werden durch einen Chor geſchloſſen, wel-

1 Das Stück findet ſich in Dodsley Collection of old plays Vol. II. mitgetheilt. Pope, ein großer Lobredner dieſer erſten engliſchen Tragödie, veranſtaltete eine neue Ausgabe derſelben, London 1739.

chen der Verfaſſer, vielleicht um dem durch die Moralitätenſpiele genährten allegoriſchen Geſchmack des Zeitalters noch in Etwas ſich anzuſchließen, aus allegoriſchen Perſonen beſtehen läßt. Auch zeigt uns dies Drama recht anſchaulich den auf der engliſchen Bühne lange geübten und auch zu Shakſpeare's Zeit noch gekannten Gebrauch der pantomimiſchen Vorſpiele (dumb show), welche mit Muſik begleitet waren und in ſinnbildlicher Art den Inhalt jedes Acts vor Beginn deſſelben darſtellten. Im Innerſten der Sackville'ſchen Tragödie fehlt es aber an Lebenswärme und Kraft, und wie er weder ganz antik noch ganz romantiſch war, ſo fehlte ihm in ſeiner Combination auch der wahre Ueberſchwang des modernen dramatiſchen Genius.

Das Beiſpiel Sackville's zog jedoch in dieſer Zeit eine Menge ähnlicher Productionen nach ſich, welche als hiſtoriſche Stücke und Tragödien, zum Theil nach engliſchen Chroniken gearbeitet, hervortraten und vornehmlich in die Jahre zwiſchen 1570 und 1590 zu ſetzen ſind. Ein wilder und bombaſtiſcher Stil, blutige und ſchaudervolle Ereigniſſe charakteriſiren vorherrſchend dieſe Stücke, von denen nur noch ein kleiner Theil in der Literatur übrig geblieben iſt. Es iſt dies die dunkle Zeit der engliſchen Bühnenpro-

duction, welche vielfach die Forscher des englischen Theaters beschäftigt hat, und in der auch namentlich die Vorarbeiten zu Shakspeare's historischen Dramen und manche Stücke fallen, die man oft zu bereitwillig unter die dramatischen Jugendversuche und Studien Shakspeare's gereiht hat. Jedenfalls fand Shakspeare schon den Boden des nationalen historischen Drama's, auf dem er so bewundernswürdige Schöpfungen entstehen ließ, reich angebaut, und es scheint ausgemacht, daß sämmtliche historische Stoffe, welche Shakspeare in seinen Stücken behandelte, schon vor ihm theils dramatisch bearbeitet, theils auf der englischen Bühne selbst zur Darstellung gekommen waren.[1]

---

14. Die Anfänge des spanischen Drama's.

Der Ursprung des Drama's bei den Spaniern zeigt sich uns in Verbindung mit den geistigen Elementen eines Volkes, das ursprünglich in der höchsten historischen Thatkraft wie in der glücklichsten politischen Organisation sich darstellt, und darum auch zu den größten und glänzendsten Thaten der

1 Vgl. Malone, Historical account on the english stage p. 39.

Dichtkunſt berufen ward, wie es denn namentlich auf dem Gebiet des Drama's und Theaters ſo viel ſchaffende Phantaſie und einen ſolchen Reichthum eigenthümlicher Erfindung bewieſen, daß faſt alle Theaterdichter Europa's bis auf die heutige Zeit von ſpaniſchen Stoffen und Erfindungen gelebt haben.

Die Fortbildung von der volksthümlichen Romanzenpoeſie zu einer höheren kunſtmäßigen Geſtaltung der nationalen Poeſie und Literatur geſchah bei den Spaniern durch die Ausbildung der dramatiſchen Form, die hier ſchon in den Volksromanzen ſelbſt ihre charakteriſtiſchen Keime getrieben hatte. Das innerlich dramatiſche Element der ſpaniſchen Romanze iſt ſchon öfter hervorgehoben worden, und es beruht namentlich in der freien und beweglichen Ausbildung der Situation, die in dieſer nationalen Dichtungsweiſe oft ſchon dialogartig heraustritt, und zugleich durch den dramatiſchen und mimiſchen Vortrag, welchen die Joglares und Spielleute, wie auch das ſingende Volk ſelbſt, dieſen Romanzen zu Theil werden ließen, noch lebendiger entwickelt wurde.[1]

Die Romanze war der erſte poetiſche Ausdruck für den ſtarken Natur- und Freiheitscharakter der

[1] Vgl. Schack, Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien I. 104 figd.

ſpaniſchen Nation, welche darin die vielfältigſten Lebenstöne in kerngeſunder Friſche aneinanderreihte, und zugleich die Vermiſchung des nationalen Charakters mit dem arabiſchen Bildungselement auf eine freie ſchöpferiſche Weiſe vollbrachte. Von der manierirten Romantik, welche ſpäter in den Volkscharakter eindrang, und in Verbindung mit den ſpecifiſchen Richtungen der katholiſchen Religion auch die Poeſie, namentlich aber das ſpaniſche Drama weſentlich beſtimmte, iſt hier in dieſer freien Romanzenwelt noch keine Spur. Die Romanze bleibt aber, nachdem die dramatiſche Form ſich ſchon ſelbſtändig gebildet hat, gewiſſermaßen die Vermittlerin des Drama's, indem ſie daſſelbe entweder als Prolog (Loa) einleitet oder ſich auch wieder als ein organiſcher Theil deſſelben in ſeine eigene Mitte eindrängt und dort die glänzenden lyriſchen Partieen des romantiſchen Schauſpiels ausfüllen hilft.

Die erſten Anfänge des Drama's zeigen ſich auch bei den Spaniern in den kirchlichen Myſterienſpielen, die aber hier nicht unter dieſem Namen, ſondern unter dem der Autos sacramentales erſcheinen, in welcher Weiſe ſie aber nicht bloß der Stufe volksthümlicher Production, wie wir dies bei andern Völkern geſehen haben, angehören, ſondern auch von

den ausgezeichnetſten ſpaniſchen Dichtern mit beſonderer Vorliebe behandelt werden. Schwerlich aber hat Spanien den Anſtoß zur dramatiſchen Poeſie von den Arabern erhalten, eine Vermuthung, die zuerſt ein ſpaniſcher Literarhiſtoriker[1] aufſtellt, die ſich aber wenigſtens auf keine thatſächlichen Denkmale der arabiſchen Dichtkunſt hat ſtützen wollen.

Die Anfänge der Autos der Spanier zeigen ſich ebenfalls, wie die Myſterienſpiele der Franzoſen, Italiener, Engländer, Deutſchen, mehrfach als zerſetzende und burleske Darſtellungen des kirchlichen und religiöſen Inhalts, die hier ſchon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts üblich waren, und nicht bloß in den Kirchen und von den Prieſtern; ſondern zum Theil auch ſchon von profeſſionsmäßig beſtehenden Schauſpielern theatraliſch und mimiſch ausgeführt wurden. Von Art und Form dieſer Spiele ſind wenig andere zuverläſſige Nachrichten übrig geblieben, als die aus den alten Geſetzen und Kirchenverordnungen, durch welche ihre zügelloſe Richtung eingeſchränkt werden ſollte, hervorgehen. So heißt es in dem Verbot einer im Jahre 1473 zu Toledo gehaltenen Synode: „Da ſowohl in verſchiedenen erz-

[1] Velazquez, Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt, deutſch von Dieze, S. 201.

bischöflichen und bischöflichen, als auch in anderen Kirchen unserer Provinz von Alters her die Sitte eingerissen ist, daß an verschiedenen Festtagen, z. B. am Weihnachten, am Tage St. Stephani, und St. Johannis und der Unschuldigen Kinder, sowie auch bei den ersten Messen eines neuen Priesters, während des Gottesdienstes Schauspiele mit Larven, Ungethümen und zuweilen höchst unanständigen Erfindungen in den Kirchen aufgeführt werden, wobei Lärmen, schändliche Verse und lästerliche Reden vorfallen, so daß der Gottesdienst und das Volk in seiner Andacht gestört wird, so verbieten wir dergleichen Larven, Spiele, Ungethüme, Spectakel und Gaukeleien, sowie das Recitiren schändlicher Gedichte auf das Ernstlichste, und verfügen, daß diejenigen Geistlichen, welche sich auf die Beimischung solcher unehrbaren Spiele in der Kirche einlassen oder solche gestatten, wenn sie in den gedachten Kirchen Beneficien genießen, um einen Monatsbetrag derselben **gestraft werden. — Hierdurch aber wollen wir ehrbare und fromme Darstellungen, welche das Volk zur Andacht stimmen, weder an den gedachten noch an den anderen Tagen verboten haben.“** [1]

Die Richtung dieser Darstellungen bewies auch

[1] Vgl. Alt, Kirche und Theater S. 419.

in Spanien, wie der Volksgeist aus den eigenen Gründen seines Wesens heraus überall dieselbe Stellung zu den positiven Ueberlieferungen des Kirchenglaubens einnimmt. Der spanische Nationalcharakter zeigte sich nicht verschlossener und unergiebiger als jeder andere für ein ironisches Spiel mit den privilegirten Heiligthümern, und wenn dies Land später die Inquisition und den Jesuitismus aus seiner Mitte entsandte, so waren diese Erscheinungen auch hier nur künstlich eingeimpfte, wenn sie auch durch besondere Kunstgriffe der Gewalt in diesem Lande mehr als anderswo heimisch gemacht und in Kraft gesetzt wurden.

Als eine eigenthümliche Vorbereitung der dramatischen Form erblicken wir aber noch bei den Spaniern eine gewisse Gattung von Gesprächspielen, welche ihren Gegenstand dialogisch behandelten, jedoch nicht zur eigentlichen Darstellung bestimmt gewesen zu sein schienen. Von dieser Art ist vornehmlich die satirische Ecloge Mingo Rebulgo, welche der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehört, ein Dialog, der zwischen zwei Schäfern stattfindet, welche sich über Hof und Regierung des damals herrschenden Johann II. in ziemlich scharfen politischen An-

ſpielungen miteinander unterreden.[1] Ausgebildeter und mehr einer dramatiſchen Compoſition ähnlich iſt die Comedieta de Ponza, welche den berühmten Marques de Santillana, der am Hofe Johanns II. lebte, zum Verfaſſer hat. Dieſer Dialog hat ſchon eine begebenheitliche Grundlage, indem er die Schickſale der Königinnen von Aragon und Navarra und der Infantin Donna Catalina behandelt, welche an die bei der Inſel Ponza vorgefallene Seeſchlacht zwiſchen den Genueſern und den Königen von Aragon und Navarra (1435) ſich knüpfen.

Als ein ſolches Geſprächſpiel, jedoch mehr dem Roman als dem Drama ſich zuneigend, obwohl der äußeren Form nach in einer beſtimmten dramatiſchen Einfaſſung, iſt auch die Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea (1500) anzuſehen, ein Product, das einen beſtimmten Einfluß auf die Entwickelung der dramatiſchen Poeſie, und vornehmlich des Luſtſpiels in Spanien ausgeübt hat. Die ächt komiſche Grundlage dieſes wahrſcheinlich ſchon in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts entſtandenen Romans mußte ſich auch namentlich zur Begründung eines nationalen Luſtſpiels günſtig erweiſen. Nach der

[1] Schack (a. a. O. S. 134) glaubt dieſe Schilderung auf die Hofhaltung Heinrichs IV. beziehen zu müſſen.

Meinung einiger Literarhiſtoriker wurde der erſte Act dieſer (im Ganzen auf 21 Acte ſich belaufenden) Compoſition von Juan de la Mena, oder auch von Rodrigo de Cota gedichtet, worauf der Baccalaureus Fernando de Rojas die übrigen 20 Acte hinzugefügt haben ſoll, welcher letztere jedoch auch von Einigen für den Verfaſſer ſämmtlicher Acte gehalten wird. Dies Product, nach dem Muſter der alten lateiniſchen, dem Ovid zugeſchriebenen Komödie Pamphilus de documento amoris gearbeitet, iſt ein ſeltſames Charaktergemälde von den Verirrungen der Leidenſchaft und von dem gefährlichen Treiben verliebter und liederlicher Jugend, wobei hauptſächlich das nationale Element in den lebendigſten Schilderungen heraustritt. Nachahmungen dieſes Werkes ſowohl im Ganzen wie in einzelnen Charakterbildern erfüllten bald die ganze ſpaniſche Literatur, und dauerten bis tief in das ſechszehnte Jahrhundert hinein.[1] Faſt alle übrigen Völker eigneten ſich die Celeſtina durch Ueberſetzungen an.

Dieſe Anfänge des ſpaniſchen Drama's wurden durch einige andere Schriftſteller ſchon mit mehr

[1] Vgl. Gräße, Handbuch einer allgemeinen Literärgeſchichte. II. 2. Abth. S. 1181. — Langhans, Blumenleſe aus der ſpaniſchen Literatur des Mittelalters (Wien 1829) S. 47 flgd.

ſchöpferiſcher und bewußter Kraft ergriffen und zu der höheren Ausbildung vorbereitet, die ſpäter vorzugsweiſe den Glanz und die Beweglichkeit des ſpaniſchen Nationalgeiſtes aufzeigte.

Hier iſt zuerſt Juan del Encina zu nennen, der überhaupt als der erſte ſpaniſche Dramatiker von einiger Bedeutung angeführt wird, indem er die eigenthümlichen Paſtoralgeſpräche der Spanier zu einer ſchon beſtimmteren dramatiſchen Form erhob, und geiſtliche und weltliche Schäferſpiele in einer bereits künſtlicher zuſammengeſetzten Handlung daraus machte. Er war um das Jahr 1469, wahrſcheinlich in Salamanca, geboren, und ſoll, da er auch ausgezeichnete Kenntniſſe in der Muſik beſaß, eine Zeitlang bei Leo X. Director der päpſtlichen Capelle geweſen ſein. In Spanien lebte er beſonders in der Gunſt des Don Fadrique, erſten Herzogs von Alba, der in ſeinem Palaſt einen eigenen Betſaal hatte, welcher ganz in der vollſtändigen Scenerie des heiligen Grabes eingerichtet war. Für dieſen frommen Herzog ſchrieb Encina ſeine Weihnachtsſpiele, die er Eclogen benennt, und welches theatraliſche Spiele zum heiligen Chriſtfeſt waren, die am Weihnachtsabend in dem herzoglichen Palaſt aufgeführt und mit einem muſikaliſchen Nachſpiel beſchloſſen wurden. Dieſe Andachtsſpiele fanden

vor dem ſogenannten Nacimiento (der Darſtellung der Krippe des Chriſtkindes) Statt. Der Hergang in dieſen Weihnachtsdramen iſt ungemein einfach. Sie beſtehen faſt nur aus Geſprächen einiger Hirten, die zuweilen auch als Repräſentanten der vier Evangeliſten auftreten, und in ihren Freudenbezeugungen über die zu erwartende Geburt des Heilandes auch wohl noch Gelegenheit finden, der Herzogin von Alba einige Artigkeiten zu ſagen. Zum Schluß eines ſolchen Spiels wird dann das Weihnachtslied (Villancico) angeſtimmt, wie es auch in den ſpaniſchen Kirchen ſelbſt geſungen zu werden pflegte.

Um Vieles bedeutender erſcheinen bereits die Compoſitionen von Gil Vicente, einem portugieſiſchen Dichter, der um das Jahr 1480 zu Barcellos, nach Einigen auch zu Liſſabon, geboren wurde. Er ſchrieb ſeine Werke in portugieſiſcher aber auch in ſpaniſcher Sprache, und in einigen ſeiner Dramen kommen beide Sprachen ſogar abwechſelnd vor. Wenn auch nicht bewieſen werden kann, daß ſeine Stücke in Spanien ſelbſt zur theatraliſchen Darſtellung gelangten, ſo übten ſie doch auch hier auf die Entwickelung der dramatiſchen Form den größten Einfluß aus, und der Ruhm des Dichters war in ſeinem Jahrhundert ſo bedeutend, daß Erasmus von Rotterdam bloß aus dem

Digitized by Google

Grunde Portugiesisch gelernt haben soll, um die Werke des Gil Vicente lesen zu können. Er blühte mit seinen Stücken besonders in der Regierungszeit Johanns III., der so entzückt von seinen Schauspielen war, daß er selbst Rollen darin übernahm und bei der Aufführung mitwirkte. Dieser Dichter bildete mit großer dramatischer Erfindungs- und Darstellungskraft besonders die Gattung der Autos aus, in denen bei ihm der religiöse Inhalt bald in einfacher idyllischer und volksthümlicher Form, bald in einer gedanken- und phantasiereichen aber auch höchst abenteuerlichen Allegorie erscheint.

Eine seiner merkwürdigsten Compositionen ist das Auto da Feyra. Es beginnt mit einem langen Monolog des Planeten Merkur, der uns in wohlgesetzten Strophen die Construction des Weltsystems erläutert. Darauf erscheint die Zeit auf der Bühne, und verkündet, daß zur Ehre der heiligen Jungfrau ein großer Jahrmarkt, so wie dieselben zu Antwerpen und Medina stattfänden, abgehalten werden solle. Nun erblicken wir einen Seraph, der die eingeschlummerten Päpste und die träumenden Seelsorger aufweckt, und sie ermuntert, sich auf dem Jahrmarkt der Zeit neue Kleider zu kaufen. Aber er selbst hat noch allerhand andere Kleider feil, so z. B. bietet er die

„Gottesfurcht nach Pfunden" zum Verkauf an, und auch die christliche Liebe wird nach demselben Gewichtmaaß ausgeboten. Mitten in den heiligen Handel hinein kommt der Teufel, um gleichfalls hier seine Bude aufzuschlagen. Seraph und Zeit protestiren zwar dagegen, aber der Teufel behauptet, er werde hier gute Geschäfte machen und der Käufer nicht entbehren. Merkur ruft die heilige Roma herbei als Repräsentantin der Kirche, sie kommt und sucht die streitenden Parteien dadurch zu versöhnen, daß sie den Frieden der Seele zum Kauf anbietet. Aber der Teufel lehnt sich dagegen mit heftigen Worten auf und Roma muß sich entfernen. Man sieht jetzt zwei Bauern auftreten, von denen der eine seine Frau gern an den Teufel verkaufen möchte und sie allenfalls auch umsonst ablassen will. Dann hört man die Unterhaltung zweier Bäuerinnen, von denen die eine sich in ungemein offenherzige und naive Klagen über die Fehler und Gebrechen ihres Eheherrn ergießt. Das Gedränge der Bauern und Bäuerinnen um die Bude des Teufels mehrt sich jetzt, und eine fromme Bauerfrau, welche den Teufel hinter dem Kaufmann wittert, läßt sich jetzt den Ausruf: Jesus! Jesus! wahrer Gott und Mensch! entwischen. — Sofort verschwindet der Teufel, und nun mischt sich

der Seraph unter das Marktgewühl, und bietet allerlei Tugenden an, für die er aber wenig Abnehmer findet. Besonders die Bauerndirnen wollen nicht kaufen, und versichern dem Seraph, ihre Freier sähen weniger auf Tugenden als auf Geld. Eine aber erklärt sogar, daß dieser Handel des Seraphs um so unpassender sei, weil man sich ja hier auf dem Markt der heiligen Jungfrau befinde, die gewiß ihre Gnadengeschenke nicht verkaufe, sondern sie nur in ihrer Huld verschenke. Es folgt nun ein Villancico zur Ehre der Mutter Gottes, und damit schließt das Stück.[1]

In dem Auto da alma tritt die Mutter Kirche nicht minder grotesk als Gastwirthin der Seelen auf. Das bedeutendste und umfangreichste seiner Autos ist aber das „Summarium der Geschichte Gottes", eine Dramatisirung der ganzen heiligen Schrift vom Paradiese bis zur Himmelfahrt Christi. Den Prolog spricht ein Engel, und Lucifer mit einem reichen Gefolge von Teufeln, die seine Hofbeamten sind, und unter denen Satanas als Geheimrath und Staatsminister Lucifers erscheint, eröffnet eine Art von Vorspiel, worin die Verführung des ersten Elternpaares vorgenommen wird.

1 Bouterwek, Geschichte der spanischen Poesie S. 107. — Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I. 169.

Die weltlichen Stücke des Gil Vicente zerfallen in Komödien, Tragikomödien und Farcen, und haben bei roher und massenhaft hingeworfener Anlage manchen trefflichen komischen Zug, eine oft sehr kecke und sinnreiche Erfindung, und eine dramatisch lebendige Durchführung, welche schon der ausgebildeteren Form dramatischer Poesie sich nähert. Seine Stücke kamen größtentheils in den königlichen Schlössern zu Lissabon, Evora und Coimbra zur Aufführung, und scheinen schon durch eine nicht unerhebliche Anwendung künstlicher Maschinerieen und Decorationen unterstützt worden zu sein.[1]

Einen bestimmteren Einfluß auf die Gestaltung des spanischen Bühnenwesens gewann Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher, der einen Theil seines Lebens in Italien, namentlich in Rom, verbrachte und dort seinen poetischen Geschmack klassisch ausbildete, wie sich auch bei seinen eigenen dramatischen Dichtungen, wenigstens in der regelmäßigen und organischen Form, welche er denselben zu geben suchte, an den Tag legte. Torres Naharro gab zu Rom im Jahre 1517 unter dem Titel Propaladia eine Reihe von Dichtungen heraus, unter

[1] Vgl. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I. 179.

denen ſich auch ſechs (in einer ſpäteren Ausgabe acht) Komödien befanden, die er zugleich mit eigenthümlichen theoretiſchen Bemerkungen über Art und Kunſt des Drama's begleitete. Man findet darin neben mancherlei einzelnen dramaturgiſchen Bemerkungen ſchon eine beſtimmte Unterſcheidung zwiſchen Tragödie und Komödie, welche letztere noch in zwei Untergattungen, in die Komödie der wirklichen Begebenheit, Comedias a noticia, und in die Komödie der phantaſtiſchen Handlung, Comedias a fantasia, zerlegt wird. Das dramatiſche Gedicht ſelbſt theilt er nach der angenommenen klaſſiſchen Ueblichkeit in fünf Acte, welche er Jornadas (Tagfahrten) benennt, weil ſie ihm gewiſſermaßen Stationen der Lebensreiſe zu ſein ſchienen. Zur Einleitung ſeiner Komödien bedarf er eines Introito und eines Argomento. Der erſtere, der gewöhnlich ſcherzhaft durch einen Bauerntölpel ausgeführt wird, hat nur den ganz allgemeinen Becomplimentirungszweck mit den Zuſchauern, die dadurch zur Aufmerkſamkeit auf die Vorſtellung eingeladen werden. Im Argomento wird aber von der Fabel des Stücks eine vorläufige gedrängte Anſchauung gegeben.

Was die Stücke des Naharro anbetrifft, ſo ſind ſie in der Geſchichte des ſpaniſchen Drama's da-

durch besonders merkwürdig geworden, daß sie den Grundtypus des nationalen Intriguenspiels aufgestellt, und damit diejenige Gattung, welche später auf der spanischen Bühne vorzugsweise als die der Mantel- und Degen-Stücke einheimisch und in der Bedeutung des eigentlich spanischen Nationalschauspiels herrschend wurde, gewissermaßen erfunden haben.

Nach Naharro haben wir hier noch Lope de Rueda zu nennen, ein in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts lebender Goldschläger aus Sevilla, der auch als Schauspieler mit einer eigenen Bande umherzog, und Lustspiele und Schäferspiele, zum Theil ebenfalls mit sehr verwickelter Intrigue, schrieb und zur Aufführung brachte. Den Zustand des spanischen Theaters in dieser frühesten Entwickelungszeit lernen wir aber am besten aus dem Munde des Cervantes kennen, welcher in der Vorrede zu seinen acht Schauspielen sich folgendermaßen darüber äußert:

„Man sprach in einer Gesellschaft von Demjenigen, der zuerst in Spanien das Schauspiel aus den Windeln nahm und es in Pracht und Herrlichkeit kleidete. Als der Aelteste von Denen, die gegenwärtig waren, sagte ich, daß ich mich erinnerte, den

großen Lope de Rueda, einen gleich ausgezeichneten Mann in der Darstellung wie in der Einsicht, recitiren gesehen zu haben. Er war zu Sevilla geboren und seines Gewerbes ein Goldschläger. Er war bewundernswürdig in der Schäferpoesie, und in dieser Gattung hat weder vor noch nach ihm irgend Jemand ihn übertroffen. Ob ich gleich nicht über die Güte seiner Verse urtheilen konnte, weil ich noch ein Kind war, so waren mir doch einige im Gedächtniß geblieben, die ich, indem ich sie jetzt in einem reifen Alter wieder durchgehe, ihres Rufes würdig finde. Zur Zeit dieses berühmten Spaniers war die ganze Geräthschaft eines Schauspieldichters und Theaterdirectors in einem Sack enthalten, und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit vergoldetem Leder besetzt, vier falschen Bärten und Atzeln, und vier Schäferstäben, mehr oder weniger. Die Schauspiele waren nur Unterredungen, wie Eclogen, zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verschönerte und verlängerte sie mit zwei oder drei Zwischenspielen von einer Negerin, Kupplern, Tölpeln oder Biscajern. Derselbe Lope spielte vier Rollen mit aller Vortrefflichkeit und Wahrheit, die man erdenken kann. Zu jener Zeit gab es keine Coulissen, keine Gefechte zwischen Mauren und Chri-

ſten zu Fuß und zu Pferde; da gab es keine Geſtalt, welche durch die Theaterverſenkung aus dem Mittelpunkt der Erde hervorſtieg oder emporzuſteigen ſchien, und die Bühne beſtand aus vier in ein Viereck geſtellten Bänken, mit vier oder ſechs Brettern darüber, ſo daß ſie ſich vier Hand breit über den Boden erhob. Man ſah keine Engel oder Geiſter auf Wolken vom Himmel herabſteigen; der ganze Zierrath des Theaters war ein alter an Schnüren zu beiden Seiten aufgehängter Teppich; er trennte den Platz der Zuſchauer von der Bühne. Dahinter ſtellte man die Muſiker, welche ohne Guitarre irgend eine alte Romanze ſangen. Lope de Rueda ſtarb, und wegen ſeiner Berühmtheit und Vortrefflichkeit beſtattete man ihn zwiſchen den beiden Chören in der großen Kirche zu Cordova, wo er geſtorben war, an derſelben Stelle, wo jener berühmte Narr, Louis Lopez, auch begraben liegt. Naharro, aus Toledo gebürtig, folgte dem Lope de Rueda; er machte ſich berühmt beſonders in der Rolle eines haſenherzigen Kupplers. Naharro vermehrte um etwas den Apparat der Schauſpiele. Er zog die Muſik auf die Bühne, welche vorher hinter dem Vorhang ertönte; er nahm den Spaßmachern ihre Bärte, denn bis auf ihn hatten ſie nie ohne einen

falſchen Bart geſpielt. Er wollte, daß Alle ſich frank und frei zeigten, ausgenommen diejenigen, die alte Rollen ſpielen oder ihr Geſicht verändern mußten. Er erfand die Couliſſen, die Wolken, den Donner und Blitz, die Zweikämpfe und Schlachten."

Dritter Abſchnitt.

Tragödie und Komödie der antiken und modernen Welt.

1. Die Sonderung des Tragiſchen und Komiſchen.

In den erſten Geſtaltungen des Drama's, die noch mehr dem maſſenhaft arbeitenden dramatiſchen Volksgeiſt als dem nach Vollendung künſtleriſcher Formen trachtenden Genius angehören, hatten wir ein unmittelbares Nebeneinanderſtehen der tragiſchen und komiſchen Lebens- und Darſtellungs-Elemente als eine weſentlich charakteriſtiſche Eigenſchaft zu bemerken.

In den ſpäteren Erzeugniſſen des ſelbſtbewußten dramatiſchen Genius begegnen wir zwar auch nicht ſelten dieſer Vermiſchung, aber ſie iſt darin zugleich in ihrer gegenſätzlichen Bedeutung beſtimmt gefaßt, und ſoll nur dazu dienen, die von dieſem Contraſt unberührte Grundidee des Ganzen in ihren verſchiedenen Reflexen zu beleuchten. So hat namentlich Shakſpeare in ſeinen Tragödieen die Partieen des

Komiſchen eingeſtreut und darin gewiſſermaßen elementariſch wirken laſſen.

In den Myſterienſpielen aber, mit welchen das moderne Theater beginnt, iſt das Tragiſche und Komiſche noch nicht aus der Grund- und Lebens-Idee des Ganzen in geſonderter und bewußter Entgegenſetzung herausgetreten, ſondern liegt noch in derſelben unklar verwickelt und eingeſchloſſen da. Das Ernſte und Heilige iſt es ſelbſt, welches in jenen Darſtellungen dem Scherz und dem Poſſenhaften verfallen war, und das entweder ſtark genug ſich zeigte, um dieſe Feuerprobe des Volksſpottes auf ſeinem eigenen Gebiet auszuhalten, oder auch ſchon als ein kränkelndes und zur Auflöſung beſtimmtes Element in dieſe ironiſche Sphäre ſich hineinziehen laſſen mußte.

Der ſchaffende Geiſt kann auf ſeinen höheren Bahnen dies chaotiſche Durcheinanderwerfen aller Lebenselemente nicht vertragen. Denn die wahre Production iſt auch immer eine klare Sonderung der urſprünglichen Lebensſtoffe, die, wenn der ſchöpferiſche Lichtſtrahl des geſtaltenden Geiſtes ſie trifft, ſich durch ihn in ihrer Eigenart formen, und darin ſo wenig ſich vergreifen, wie das Naturgewächs ſich vergreifen kann, das die geſunde Entfaltung der in ſeinem Lebenskern eingeſchloſſenen Formen und Rich-

tungen ist. In der bewußten Welt der Kunstgestaltung sondern sich daher auch die Gebiete des Tragischen und Komischen wie selbständige, in einem ursprünglichen Lebensbegriff wurzelnde und daraus ihren künstlerischen Organismus sich eigenthümlich erzeugende Gattungen. In der Tragödie und Komödie erscheint das Drama auf den beiden Höhepunkten seiner Auffassung und Darstellung des menschlichen Daseins, dessen Hauptbewegungen nach zwei grundverschiedenen und sich polarisch gegenüberstehenden Richtungen hin es darin abbildet.

Der dramatische Geist erweist sich darin zugleich als ein speculativ erkennender, und als der mit den innersten Prinzipien des Menschengeistes vertrauteste und ihrer mächtigste Kunstgeist. Denn in diesen seinen beiden Haupt- und Grundformen, der Tragödie und Komödie, erfaßt er die entscheidendsten Angelpunkte des menschlichen Seins, und legt den Lebensbegriff in seiner innersten Wesenheit und Polarität auseinander. Die epische Poesie kann sich zwar auch zur Scheidung eines vorzugsweise komischen und vorzugsweise tragischen Epos herbeilassen, aber grundthümlich hat sie nicht die Aufgabe, die menschlichen Dinge unter einem einzigen entscheidungsvollen Gesichtspunkt so bestimmt zusammenzufassen,

daß in ihnen entweder die Tragödie oder die Komödie des Lebens zum Bewußtsein und zur Anschauung kommt. Das Epos verhält sich eigentlich seiner Natur nach indifferent gegen diese beiden Hauptentscheidungen des Daseins, die es in dem langen und immer weiter ziehenden Strom des Lebens dahingestellt sein läßt. Das Drama aber, welches in allen Dingen Partei nimmt und in der Handlung zugleich eine bestimmte Lebensmeinung und Willensrichtung vorstellt, tritt wie ein Anwalt des Menschen der ganzen Schöpfung gegenüber, und hat es demgemäß immer mit einem Prozeß zu thun, der so und nicht anders sein kann, und der nach bestimmt gegebenen Voraussetzungen und Maximen zu verfechten ist, wenn er überhaupt gewonnen werden soll.

---

2. Der Begriff des Tragischen. Die antike Schicksalsidee.

Je bedeutungsvoller das menschliche Dasein sich hebt und bewegt, desto nothwendiger tritt in ihm das Moment einer tiefinneren Entzweiung des Lebens

hervor, welche in dem Kampf um die höchsten Formen der Existenz weder geistig noch thatsächlich ausbleiben kann. Dies ist die Entzweiung des Menschen mit seiner Bestimmung, die auf doppelte Weise erfolgen und ihn aus der Harmonie des ruhigen Fortbildens seiner Zustände und Kräfte herausschleudern kann. Der Mensch überwirft sich mit dieser grundgesetzlich bestehenden Harmonie des Daseins, entweder weil sein Streben und Wollen größer, schöner und umfassender ist, als die thatsächlichen Umstände die es tragen sollen, in welchem Falle die objective Welt als die unübersteigliche Schranke für die schaffende Freiheit des Individuums erscheint; oder es überwirft sich, weil in sein eigenes Streben und Wollen falsche und einem verdorbenen Lebenskeim entsteigende Richtungen eingedrungen sind, die ihn verführen, sich selbst in seiner Willkür und Eigenheit als Zweck der ganzen Welt zu setzen, die ihn aber zugleich an den nothwendigen Schranken der sittlichen und materiellen Weltordnung anprallen und sich daran vernichten lassen.

In dieser Entzweiung liegt die tragische Bestimmung des Lebens, und das Tragische ist darum zugleich dieser Begriff, in welchem das ganze Dasein zu seiner höheren Entwickelung herausgetreten ist.

Denn die Conflicte dieſer Art können nur auf den Höhe- und Gipfelpunkten des menſchlichen Lebens erwachſen, wo es ſich darum handelt, der Exiſtenz etwas Dauerndes und Entſcheidendes abzugewinnen, Glück, Liebe, Herrſchaft, Macht und Selbſtbefriedigung aller Art zu erringen und überhaupt der Perſönlichkeit ihr Recht auf ſich ſelbſt und auf die Welt widerfahren zu laſſen. Dies iſt die Tragödie des Lebens, deren Auffaſſung und Darſtellung nicht weiſe, poetiſch und erhaben genug ausfallen kann, und die den größten Dichtern aller Zeiten und Völker ſtets als die höchſte Aufgabe des künſtleriſchen Geſtaltens vorgeleuchtet hat.

Die doppelte Spaltung, in welcher das tragiſche Verhältniß beſtehen kann, entſprang, wie wir bemerkt haben, entweder aus dem Individuum oder aus der Welt, betraf aber jedesmal das innerſte Weſen der Freiheit und Sittlichkeit, das durch den tragiſchen Kampf wiederhergeſtellt und als die ewige und unverrückbare Idee des Lebens ſelbſt aufgezeigt werden ſoll.

In der erſten Spaltung, wo das Tragiſche aus den thatſächlichen Umſtänden und ihrer das Individuum preisgebenden Verkettung entſteht, geſtaltet ſich die Tragödie auf die einfachſte und natürlichſte Weiſe

zur Verherrlichung der kämpfenden und ringenden Persönlichkeiten. Sie müssen erliegen, weil sie sich in einer unheilbaren und nicht wieder einzurenkenden Stellung zur Welt befinden, aber sie erreichen im Untergang ihr Ziel, indem sie eben deshalb sterben, weil sie frei geblieben und den Kern ihres Strebens und ihres Glücks unantastbar gerettet haben. Denn hätten sie diesen Kern preisgeben und wegwerfen wollen, so würden sie ihr Leben erhalten haben, aber in sich selbst zugleich unfrei geworden sein, unfrei, weil sie der wahren Idee ihres Lebens untreu wurden. Wenn Romeo und Julia auf ihre Liebe hätten verzichten und sie den schlechten Feindseligkeiten ihrer Familien unterordnen wollen, so würden sie nicht zu Grunde gegangen sein. Aber indem sie sich an den Schranken ihres Verhältnisses vernichteten, retteten sie den ewig süßen Kern ihrer Liebe, und im Tode das Glück und die Freiheit, welche ächt menschliche Dialektik der Grundcharakter alles wahrhaft Tragischen ist.

In der zweiten Spaltung, wo das Tragische aus dem Individuum und dessen falschen Richtungen kommt, handelt es sich ebenfalls um die Ausgleichung eines Existenzbruches, die nicht anders als durch den Untergang des kämpfenden Individuums erfolgen

kann. Die allgemein menſchliche Genugthuung der Freiheit, welche in dieſer Art der Tragödien entſteht, iſt gewiſſermaßen noch ſtärker und umfaſſender, denn es wird darin gezeigt, wie der Menſch in einer ewigen göttlichen Ordnung der Dinge ſicher geborgen liegt, wie er in derſelben ſeine Freiheit, ſein Glück und ſeine Exiſtenz hat, und wie er aus ihr nur durch ſich ſelbſt und durch einen Mißbrauch ſeiner Freiheit herausgeworfen werden kann. In den Tragödien der zuvor geſchilderten Spaltung wird nur einſeitig die Freiheit und das Glück des Individuums wiederhergeſtellt, und die hinter ihm zurückbleibende Welt ſteht werthlos im bleichen Schimmer ihres Unrechts und ihrer Unwürde da. Die Geſtorbenen bleiben die einzig Beneidenswerthen. In den Tragödien aber, wo das Individuum verbrecheriſcher Eigenmacht und in ihr einer die ganze ſittliche Weltordnung verneinenden Ausnahmeſtellung verfällt, wird durch ſeinen nothwendig hereinbrechenden Untergang nicht nur er ſelbſt, ſondern auch die hinter ihm zurückbleibende Welt auf das Maaß der ewigen unerſchütterlichen Lebensidee zurückgeführt. Er ſelbſt wird des vergeblichen Kampfes ledig, in dem er ſein eigenſüchtiges Selbſt, ſeine Leidenſchaft, ſeinen Haß an die Stelle der unendlichen Weltgeſetze, an die Stelle

der Liebe, des Friedens und der Gerechtigkeit, hatte eindrängen wollen. In dieſem Kampf ſterbend, erfüllt er durch ſeinen Untergang die Geſetze die er zerſtören wollte, und wird dadurch in den unverſieglichen Quell ewiger Freiheit und Liebe wieder hineingerettet. Die Welt aber, die über ihm zuſammenſchlägt, zeigt ſich in der Glorie ihres unverletzten wahrhaften Inhalts, und bewegt uns bei ihrem Anblick mit der ächt tragiſchen Zufriedenheit, die der höchſte irdiſche Genuß iſt. Die urſprüngliche Ehrenhaftigkeit Macbeths tritt uns in ſeinem Untergang wieder nahe und verſöhnt uns mit ihm, indem zugleich die Ordnung der menſchlichen Dinge auf dem Fundament der Gerechtigkeit, Liebe und Vernunft ſich auferbaut.

Die Schickſalsidee der Alten, welche das eigentlich geſtaltende Princip ihrer Tragödie iſt, ſpricht inſofern den tragiſchen Grundgedanken der ganzen Menſchheit aus, als ſie in ihrer höchſten Ausbildung durch die Kunſt das ewige Widerſpiel des Endlichen und Unendlichen und dieſe dialektiſche Entzweiung des Daſeins, die nur aus deſſen zeitlicher Zerſchmetterung ſich wieder in ihrer ideellen Einheit feſtſtellt und zuſammenfügt, zum Bewußtſein und zur Anſchauung bringt. Die antike Schickſalsidee, welche überhaupt den geiſtigen Höhepunkt im Leben des

Alterthums giebt, gestaltet sich aber in der Tragödie zugleich als diese specifische Form der antiken Weltanschauung, welche die geistigen und sittlichen Schranken dieser Epoche aufzeigt.

Was in der modernen Welt die Erlösung bedeutet, ist in der antiken das Schicksal, welches die Spitze des Verhältnisses zwischen der Macht der Götter und dem Leben des menschlichen Individuums darstellt. Aber in der antiken Schicksalstragödie haben die Götter selbst diese ganze große Zerschmetterung des zeitlichen Daseins verhängt, und es stellt sich in dieser zeitlichen Zerschmetterung die wahre göttliche Verklärung des Menschen nur um deswillen dar, weil das Werk der Götter als solches immer wieder zu etwas Göttlichem hinführen muß. In dem die moderne Welt bestimmenden Begriff der Erlösung lebt tiefinwendig das Prinzip der freien Persönlichkeit, die aus ihren eigenen innersten Gründen heraus das Recht gewonnen hat, sich auf der Wahlstatt des Lebens im eigen gewählten Kampf zu vernichten und in freier Selbsthervorbringung Untergang und Tod zu Uebergangsmomenten der ewigen Idee zu erheben. Dies freie Erlösungsprinzip der modernen Welt hat auch in die tragische Kunst der neueren Völker diese auf ihre eigene Verantwortung gestellte Selbstbewe-

gung der Individualität gebracht, welche in der antiken Schickſalswelt gewiſſermaßen in der Gewalt der Götter und von derſelben hingenommen erſcheint. Das Individuum trägt in der antiken Tragödie nicht ſein Schickſal in ſich ſelbſt, wie im modernen Drama, wo das Schickſal in den Menſchen ſelbſt hinabgeſtiegen und nicht anders als in den innerſten individuellen Gründen und Conflicten ſeines Daſeins waltet. In der alten Tragödie iſt das Schickſal eine eigenthümliche Maſchinerie der Götter, welche ſie gewiſſermaßen von außen her über das Individuum ausſpannen. Der ringende und kämpfende Menſch muß in das göttliche Netz fallen, welches auf ſeinen Wegen lauert, und dies iſt das Fatum des antiken Lebens ſelbſt, das in ſeiner bindenden Nothwendigkeit gewiſſermaßen noch etwas Elementariſches in ſich trägt, und eine Schwere des Naturſtoffes, welche weder Gott noch Menſch hier überwinden können.

Das Schickſal erſcheint jedoch in der Auffaſſung der antiken Tragödie auch inſofern als der geiſtige Gipfel der antiken Welt, als ſich darin die Vielheit ſeiner religiöſen und mythiſchen Formen eigentlich zum Erſtenmal für das populaire Bewußtſein in der allwaltenden Geiſtigkeit und Einheit des Begriffs zuſammenfaßt. Die Schickſalsidee der Tragiker iſt

der wesentliche Fortschritt des ganzen nationalen Bewußtseins gegen den mythischen Polytheismus des Homer, in dem das griechische Volksleben seine bunt umherflatternde Kindheit sah. Und dies ist der ächte hellenische Vergeistigungsprozeß, den die Tragödie beginnt, daß sie in dem Verhältniß zwischen dem Individuum und den Göttern die großen geistigen Mächte und Potenzen des Daseins herausbewegt, die freilich erst später auf dem Boden der christlichen Erlösung sich in ihrer ideellen Wesenheit feststellen können. Die homerischen Götter existiren schon in der griechischen Tragödie nicht mehr, aber es ist darin der Versuch gemacht, sie als allgemeine Potenzen des sittlich kämpfenden Lebens zu erhalten.[1]

[1] Hegel sagt in der Phänomenologie des Geistes (Ausgabe von Joh. Schulze, Berlin 1841, S. 337 figd.), an der Stelle, wo er seine berühmte Definition der griechischen Tragödie und Komödie giebt, sehr treffend: „Dieses Schicksal vollendet die Entvölkerung des Himmels — der gedankenlosen Vermischung der Individualität und des Wesens, — einer Vermischung, wodurch das Thun des Wesens als ein inconsequentes, zufälliges, seiner unwürdiges erscheint; denn dem Wesen nur oberflächlich anhängend ist die Individualität die unwesentliche. Die Vertreibung solcher wesentlichen Vorstellungen, die von Philosophen des Alterthums gefordert wurde, beginnt also schon in der Tragödie überhaupt dadurch, daß die Eintheilung der Substanz von dem Begriffe beherrscht, die Individualität hiermit die wesentliche und die Bestimmungen der absoluten Charaktere sind."

3. Die Wirkungen der Tragödie.

In allen tragiſchen Verwickelungen aber, von welcher Art ſie auch ſein mögen, wird es eine Schuld geben, und die Aufhebung und Sühnung derſelben bildet das eigentliche Prinzip der Tragödie. Dieſe Schuld liegt, nach dem doppelſeitigen Begriff des Tragiſchen, entweder im Individuum oder in der Welt, und hat im erſten Falle die falſche Richtung, im andern die mangelhafte Organiſation zu ihrem Gegenſtande, ſie findet aber in der tragiſchen Entwickelung ſelbſt die Kraft, ſich zu löſen und zu ſühnen. Der ächte Eindruck der tragiſchen Darſtellung muß daher jene hohe Trauer um die ganze Menſchheit ſein, die alles Leid der objectiven wie der ſubjectiven Exiſtenz in ſich zuſammendrängt und zugleich in der Idee überwindet. In dem Tragiſchen liegt daher zugleich das Erhebende über alle Verwickelungen der Schuld, denen das ringende Individuum unterlegen, und dies iſt die Idee des Erhabenen ſelbſt, die das eigentliche Element der tragiſchen Schönheit ausmacht.

Aus der Luſt am Erhabenen hat man daher auch theoretiſch die dem Menſchen eigenthümlich inwohnende Luſt am Tragiſchen zu erklären geſucht.

Es muß allerdings zunächst als ein widersprechendes Phänomen erscheinen, daß die Entzweiungen und Zerschmetterungen des irdischen Daseins, aus denen das Wesen der Tragödie sich aufbaut, soviel Wohlbehagen und Genugthuung verbreiten können, als man dies von den Darstellungen der tragischen Kunst im reichsten Maaße erfährt. Dies den ganzen Menschen innerlichst durchziehende Wohlbehagen des Trauerspiels ist freilich kein psychologisches Räthsel, denn es liegt schon im gemeinen Zusammenhange der menschlichen Empfindungen diese Anziehung der Gegensätze begründet, die an Leid Lust, an Unglück Befriedigung knüpft. Der berühmte Ausspruch eines socialen Skeptikers, Chamfort, daß uns Nichts so viel Vergnügen gewähre, als das Unglück unserer nächsten Freunde, kann in seinem wahren Sinne, wenn er einen solchen hat, auf die Wirkung der Tragödie bezogen werden. Das lebhafte Interesse, welches wir den leidenden Personen in der Tragödie widmen, gleicht einer Freude an ihrem Unglück, denn je tiefer die Erschütterung ist, die wir beim Anblick ihres dunkeln Schicksals empfinden, desto mehr fühlen wir uns von dem behaglichen Gedanken erfüllt, nicht nur, daß wir selbst frei von dieser Entwickelung sind (denn dies wäre ein materiell egoistischer

Beweggrund, der in der Kunſt nicht zugelaſſen werden darf), ſondern daß die tragiſche Perſon zugleich in unſerm eigenen Intereſſe mitleidet, indem ſie für uns menſchliche Probleme löſt, die auch unſere eigene Exiſtenz gefahrdrohend ergreifen können. Die tragiſchen Perſonen ſind unſere Freunde, deren Leiden uns ergötzen, weil ſie dieſelben auch für uns dulden, und weil ſie uns innerlich frei machen von der Verwickelung, von der ſie ſelbſt unfrei gebunden und hingenommen ſind.

Wir wollen es verſuchen, aus dem hier aufgeſtellten Geſichtspunkt auch die vielgedeutete Erklärung des großen Stagiriten, welche die tragiſche Wirkung auf Mitleid und Furcht und auf die Reinigung der Leidenſchaften begründet hat, zu erörtern. Die Poetik des Ariſtoteles enthält in ihrem ſechſten Kapitel dieſe berühmte Stelle, die wir zuerſt folgendermaßen übertragen: „Die Tragödie iſt die Nachbildung einer mächtigen und in ſich abgeſchloſſenen Handlung, die eine gewiſſe Ausdehnung beſitzt, in einer reizvollen Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile ihre eigenthümliche Anziehung und Wirkung ausübt, von Handelnden ſelbſt, und nicht durch Erzählung ausgeführt, durch Mitleid und

Furcht die Reinigung derartiger Leidenschaften vollbringend.“ [1]

Wenn nach dieser Ansicht des Aristoteles die Wirkung der Tragödie vorzugsweise in Mitleid und Furcht bestehen und dadurch eine Reinigung dieser Gemüthsbewegungen (Leidenschaften) in uns hervorgebracht werden soll, so kann man zunächst nur eine tiefe Begründung des geistigen Verhältnisses zwischen der tragischen Person des Stücks und dem Zuschauer darin erkennen. Mitleid und Furcht kann aber der Zuschauer der Tragödie nur dann in einem wesentlichen Sinne empfinden, wenn er die dargestellten und ihm zunächst fremden Lebenszustände in sein eigenes Innere zurücknimmt und das geistige Schicksal seiner eigenen Person damit verknüpft. Das Mitleid, welches ihn bei dem in der Tragödie vorgestellten Unglück erfüllt, muß aber eben durch diese dramatische Wirkung seinen sonst gewohnten engen und einseitigen Kreis verlassen und sich zu einem allgemeinen menschlichen Mitleid, zu jener universalen Menschheitstrauer veredeln und erheben, die den höch-

[1] Aristotel. Poetic. VI. 2. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις· δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας· δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

ſten Grundton der ächt tragiſchen Wirkung bildet. Wie das menſchliche Mitleid tragiſch gereinigt, das heißt: zu einem univerſalen Menſchheitsgefühl erhoben wird, ſo ſoll daſſelbe auch mit der Furcht geſchehen, die den Darſtellungen der Tragödie gegenüber nur inſofern an dem Zuſchauer ſich geltend machen kann, als ihn die Beſorgniß ergreift, daß die verhängnißvolle Verwickelung auch ihn ereilen könne, und er ſich betroffen eingeſtehen muß, daß die Schrecken und Gefahren des menſchlichen Daſeins ungeheuer ſind und keine Sicherheit da iſt, als die in dem Feſthalten an der ewigen Idee des Lebens beruht. Wenn die Furcht, welche der Begleiter des ungewiſſen und wechſelvollen Lebens iſt, durch die Tragödie zurückgeleitet wird in die verſöhnenden Tiefen der ewigen Lebensidee, ſo iſt auch an der menſchlichen Furcht eine Reinigung vollbracht und dieſelbe gewiſſermaßen in ihre höchſte geiſtige Potenz erhoben. Denn die Tragödie ſoll uns mit ihren **mächtigen Schauern ſo lange Furcht erregen, bis wir das Gefühl der Sicherheit, welches wir an der gemeinen Endlichkeit der Dinge verloren, in der Unendlichkeit der Idee wiedergewonnen haben.**

In dieſem Sinne kann es, wie uns ſcheint, lediglich eine Bedeutung haben, wenn Ariſtoteles Mit-

leid und Furcht als die beiden Haupt- und Grundmomente der tragiſchen Wirkung bezeichnen will, indem ſich in dem univerſal gefaßten Begriff derſelben allerdings das Weſen der Tragödie innerlichſt concentrirt. Ariſtoteles ſcheint aber unter die Kategorie von Mitleid und Furcht noch eine ganze Reihe ähnlicher Empfindungen und Leidenſchaften faſſen zu wollen, welche mit jenen tragiſchen Hauptaffecten zuſammenhängen, und durch die Darſtellung der Tragödie ebenfalls ihre Reinigung gewinnen ſollen. Denn er ſpricht an dieſer Stelle von der Reinigung „derartiger Leidenſchaften" (*τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*), womit er keineswegs ausdrücken will, daß die Tragödie es überhaupt ihrer Beſtimmung nach mit der Reinigung der Leidenſchaften in Bauſch und Bogen zu thun habe, in welchem weitſchichtigen Sinne die Ariſtoteliſche Theorie früher häufig gedeutet worden. Es würde danach ſo herauskommen, als wenn der Tragiker Mitleid und Furcht gewiſſermaßen als zwei Sturmwinde gebrauchen ſollte, um damit durch die von Leidenſchaften erfüllte menſchliche Seele zu fegen und einen Reinigungsprozeß in ihr zu vollziehen. Ariſtoteles würde nur eine moraliſche Bedeutung der tragiſchen Kunſt in gemeinſter und engſter Form angezeigt ha-

ben, wenn er der Tragödie die Reinigung der Leidenſchaften im Allgemeinen hätte zur Aufgabe ſtellen wollen. Denn es kann ebenſo wenig Zweck der Tragödie ſein, Mord und Todſchlag zu verhüten, als ſie ſich damit abzugeben hat, die verbrecheriſchen und gefährlichen Triebe der menſchlichen Natur pädagogiſch zu leiten und durch Schreckensbeiſpiele gewiſſermaßen abzunutzen. Reinigen ſoll ſie, nach der Anſicht des Ariſtoteles, die tragiſchen Empfindungen und Anſchauungen, welche urſprünglich in der menſchlichen Bruſt wurzeln, und denen Niemand entgeht, der des Daſeins in ſeinen räthſelvollen und gefahrbringenden Verwickelungen ſich bewußt wird. Der Philoſoph führt dieſe tragiſchen Grundempfindungen des Menſchen auf zwei zurück, welche er Mitleid und Furcht nennt, und ihnen ordnet er Alles unter, was noch etwa in dieſem Kreiſe der tragiſchen Affecte anklingen könnte. Sein Sinn wird durch den genauen Wortverſtand dieſer Stelle der Poetik hinlänglich klar.[1] Die Empfindungen und Leidenſchaften

---

[1] Mit Recht hat Leſſing (Dramaturgie II. 77. Stück) auf die ſtricte Bedeutung des *τοιούτων* in der Ariſtoteliſchen Stelle hingewieſen. Er ſagt: „*Τῶν τοιούτων παθημάτων*, ſagt Ariſtoteles: und das heißt nicht der vorgeſtellten Leidenſchaften; das hätten ſie überſetzen müſſen durch: dieſer und dergleichen, oder, der erweckten Leidenſchaften. Das *τοιούτων* bezieht ſich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie ſoll unſer Mitleid und unſere Furcht erregen, bloß um

der handelnden tragiſchen Perſonen können die verſchiedenartigſten ſein, ſie werden ſich in der Bruſt des Zuſchauers immer in den beiden von Ariſtoteles angeführten Grund-Affecten zuſammendrängen, und darin bei der richtigen Wirkung des Dichters immer ihre univerſale Auflöſung, daß heißt: Reinigung finden.

Die neuere Philoſophie hat die tragiſchen Empfindungen und Wirkungen vornehmlich auf die Idee des Erhabenen zurückgeführt, und darin iſt Kant in ſeiner Kritik der Urtheilskraft mit einigen höchſt bedeutungsvollen Anſchauungen vorangegangen.[1] In Kantiſchen Denkformen hat darauf vornehmlich Schiller mit näherem Eingehen auf das

dieſe und dergleichen Leidenſchaften, nicht aber alle Leidenſchaften ohne Unterſchied zu reinigen. Er ſagt aber τοιούτων und nicht τούτων; er ſagt, dieſer und dergleichen, und nicht bloß, dieſer; um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich ſogenannte Mitleid, ſondern überhaupt alle philanthropiſche Empfindungen, ſowie unter der Furcht nicht bloß die Unluſt über ein uns bevorſtehendes Uebel, ſondern auch jede damit verwandte Unluſt, auch die Unluſt über ein gegenwärtiges, auch die Unluſt über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram, verſtehe. In dieſem ganzen Umfange ſoll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unſer Mitleid und unſere Furcht reinigen; aber auch nur dieſe reinigen und keine andere Leidenſchaften. Zwar können ſich in der Tragödie auch zur Reinigung der anderen Leidenſchaften nützliche Lehren und Beiſpiele finden; doch ſind dieſe nicht ihre Abſicht; dieſe hat ſie mit der Epopoe und Komödie gemein, inſofern ſie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt iſt, nicht aber inſofern ſie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbeſondere iſt."

[1] Kritik der Urtheilskraft (Berlin und Libau 1790) S. 73. flgd. beſonders S. 96. flgd.

Weſen der tragiſchen Kunſt namentlich den „Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“[1] aus dem Gefühl des Erhabenen hergeleitet. Schiller macht hier in ſeinen Beſtimmungen über das Gefühl des Erhabenen eine ſehr treffende Bemerkung, welche für die Wirkungen der Tragödie charakteriſtiſch iſt. Er ſagt, das Gefühl des Erhabenen beſtehe einerſeits aus dem Gefühl unſerer Ohnmacht und Begränzung, einen Gegenſtand zu umfaſſen, andererſeits aber aus dem Gefühl unſerer Uebermacht, welche vor keinen Gränzen erſchrickt, und dasjenige ſich geiſtig unterwirft, dem unſere ſinnlichen Kräfte unterliegen.

Die Tragödie hat allerdings keine höhere Aufgabe, als dieſe unendliche Erhebung zu bewirken, welche in der endlichen Niederſchmetterung ſelbſt liegt. Dieſe Erhebung, welche die wahre Erhabenheit der Tragödie iſt, ſetzt den Kampf voraus und den Prozeß einer Negation, ohne welche auch der Begriff des Erhabenen an ſich nicht gedacht werden kann. In dem Erhabenen liegt zugleich die Bezeichnung eines Gegenſatzes. Ueber etwas erhaben zu ſein und zu etwas erheben, welche beide Momente weſentlich im Erhabenen liegen, darin drückt ſich vor-

[1] Vgl. die ſo betitelte Abhandlung Schillers (ſämmtliche Werke, Taſchen-Ausgabe XVII. S. 309. flgd.

herrschend die Bestimmung aus, daß das Erhabene, um sich als solches darzustellen, sich verneinend gegen das gewöhnliche harmonische Maaß der Schönheit und des Lebens verhalten müsse. Im Erhabenen erscheint daher das Schöne ebenso sehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten ist, welche die wahre Form des Erhabenen bildet.[1]

---

4. Die Tragödie der antiken Welt.

Die antike Welt- und Kunstbildung tritt in der Gestalt der Tragödie auf ihren höchsten geistigen Gipfel. Namentlich ist es die hellenische Cultur, welche in der Tragödie ihren Höhepunkt ersteigt und darin einen schönen Mittelpunkt des öffentlichen Nationallebens, wie überhaupt eine glückliche Mitte der geistigen, religiösen und plastischen Volksbedürfnisse findet. Diese glückliche Mitte, in welcher die

[1] Vgl. Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. Von Theodor Mundt. S. 295. figd.

griechiſche Tragödie ihre Bedeutung für ihr Volk hat, drückt ſich in ihrem Verhältniß zu dem die Volksreligion tragenden Mythus aus, der im Epos und in der Plaſtik ſich bereits erſchöpft und in dieſen großen Kunſtüberlieferungen der Nation nicht mehr ſo viel innerlich ſubſtantielles Leben bewahrt hatte, daß er unantaſtbar geblieben wäre auf der einen Seite vor der offenen Anfeindung der philoſophiſchen Speculation, auf der anderen Seite vor der geheim wühlenden Gedankenweisheit der Myſterien.

In der griechiſchen Tragödie gelang noch einmal der Verſuch, der letzte, den Geſammtkörper des helleniſchen Nationallebens zuſammenzufügen und alle Elemente ſeiner urſprünglichen Schönheit in einem einheitlichen Bilde feſtzuhalten. Wir können die Tragödie der Griechen zugleich als dieſen merkwürdigen Vermittelungsprozeß betrachten, der wie eine künſtleriſche Scheidung der nationalen Bildungstypen ausſieht und in dem mit einem großen genialen Takt Das bewahrt und verbunden worden iſt, was dem Volksgeiſte die Größe ſeiner Vergangenheit ungetrübt und ſtrahlend erhalten, ihn für den lebendigen und thätigen Moment der Gegenwart begeiſtern und ihm zugleich eine höhere geiſtige Zukunft anklingen konnte. So wurde dieſe Tragödie die feinſte Blüthe der

helleniſchen Nationalität, die ſchönheitsreich und gedankenſchwer über einem Abgrunde hängt, und, eine wahrhafte Tragödie der ganzen Nation, die glänzendſte Erhebung kurz vor dem Untergange darſtellt.

Die griechiſche Tragödie vereinigte in ſich die Beſtandtheile des Epos und der Lyrik, aus denen ſie, da ſie ſich zu einer das Leben zuſammenfügenden Kunſt der Gegenwart machen wollte, eine neue dramatiſche Gegenwart und Wirklichkeit ſchuf, welche ſie nach den Geſetzen der Plaſtik, die ſie auf ihrem Gebiet zu erneuern und zu vergeiſtigen unternahm, künſtleriſch formte und in eine feſt und ſicher gebildete, anſchauliche Compoſition brachte. Mit der Philoſophie fand ſie ſich durch die Sentenz ab, die in der Tragödie das Feld des Gedankens reich beſtellte und ein weſentlicher Theil ſelbſt ihrer äußeren Gliederung wurde, indem ſowohl der Chor wie auch gewiſſe dialektiſche Schlag- und Wechſelverſe des Dialogs, die ſich einzeln gegenübertreten, den organiſchen Sitz für die Lebensphiloſophie der Tragödie bilden. Sodann ſtreift die Tragödie auch an die auflöſenden Ideenbewegungen der Myſterien hinan, indem ſie, wie dies namentlich in einigen Chorgeſängen des Sophokles geſchieht, die Vergeiſtigung des Mythus in der Idee andeutet, und dadurch die Vorklänge einer neuen

lebens- und Völker-Zukunft zum Erstenmal unter das ganze Volk verbreitet. Während der erste der griechischen Tragiker, Aeschylus, noch mehr in der objectiven Unmittelbarkeit des Epos darinsteht, und demgemäß auch in der massenhafteren Schwere seiner Darstellung die starken mythischen Urformen überwiegend heraustreten läßt, begründet Sophokles den idealen Standpunkt der griechischen Tragödie und läßt den antiken Mythus in ein geistiges Element hinüber verschweben und verdämmern, in welcher Beziehung man auch öfter von seiner Christlichkeit geredet hat. Von dem dritten dieser Dichter aber, Euripides, kann man sagen, daß er die Auflösung der mythischen Welt gewissermaßen als vollzogen betrachtet, und um den griechischen Nationalkörper in undurchbrochener Einheit festzuhalten, die Ausbildung und Gestaltung einer in sich selbst bestehenden bürgerlichen Wirklichkeit in der Tragödie versucht.

Die Entstehung dieses ewig denkwürdigen und unsterblichen Kunstgebildes der Tragödie, welche vornehmlich Athen angehört, ist so häufig und im verschiedensten Sinne Gegenstand der gelehrten Forschung geworden, daß die einfachsten Angaben darüber für uns als die annehmlichsten erscheinen müssen. Aus den beim Cultus des Dionysos, des eigentlichen

Culturbringers der Griechen, vorgetragenen chorischen Gesängen, welche in dem Dithyrambus bestanden, entwickelte sich dieser kunstvoll gefügte und organisch verzweigte Bau der Tragödie, welche ihren Namen von dem am Altar geschlachteten Bock (τράγος) als Bocksgesang (τραγῳδία) empfing. Aristoteles[1] bemerkt ganz einfach, daß die Tragödie von den Vorsängern des Dithyrambus (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον) ausgegangen sei, und so kann man sich das erste dramatische Element, wie es unter diesen Bedingungen eines lebensvoll begangenen Cultus sich bilden mußte, nicht anders als so vorstellen, daß die Wechselgesänge, welche der Chorführer mit seinen Begleitern ausführte, und worin die Lebenskämpfe und Schicksale des Gottes behandelt wurden, mehr und mehr zu einer dramatischen und mimischen Abbildung der vorgetragenen Handlung wurden, und dabei in bestimmte Momente der Darstellung sich theilten. Aus dieser allgemeinen chorartigen Behandlung eines bewegten Gegenstandes konnte der erste Schritt zur dramatischen Darstellung nur dadurch geschehen, daß ein Einzelner heraustrat, welcher den gemeinschaftlichen Gesang durch einen zusammenhängenden Vortrag der thatsächlichen Begebenheit unter-

[1] Poetic. cap. IV. 14.

brach. Das Verdienſt des Thespis, welchem (um 536 vor Chriſtus) die Begründung des griechiſchen Bühnenweſens zugeſchrieben wird, ſcheint eben darin beſtanden zu haben, daß er dieſe eine Perſon, welche die dramatiſch vortragende war, creirte und in ein beſtimmtes Verhältniß zu den Geſängen des Chors brachte. Dieſe eine darſtellende Perſon hatte ſich denn auch in die verſchiedenen Charaktere, welche im Bereich der Handlung lagen, zu verwandeln, was nicht blos durch geiſtige Darſtellungsmittel, ſondern auch äußerlich durch den Gebrauch der einzelnen Masken, die Thespis einführte, geſchehen zu ſein ſcheint.

Wie Thespis, werden auch Suſarion, Epigenes, Phrynichus u. A. genannt, welche die erſten dramatiſchen Kunſtvorſtellungen verſuchten und dazu drei Künſte verbanden, nämlich Poeſie, Muſik und Tanz, indem auch die letztgenannte Kunſt als ein Ausführungsmittel des Drama's ſoweit in daſſelbe überging, als es in den Gränzen der mit den Bewegungen des Chors identiſchen Opfertänze lag. Phrynichus wird als ein Schüler des Thespis genannt, und er ſcheint zuerſt zu beſtimmter abgeſchloſſenen dichteriſchen Compoſitionen übergegangen und namentlich den engeren Kreis der mythiſchen Handlung mit den weiteren

Gestaltungen der nationalen Heroensage vertauscht zu haben. Von seinen Stücken wird die Alkeste, die Phönissen, besonders aber die Eroberung von Milet angeführt, und die Wirkung dieser Tragödie, welche das Unglück der von den Persern eroberten Stadt schilderte, soll, nach dem Herodot (VI. 21), so ungeheuer gewesen sein, daß die Archonten, welche jede Hülfeleistung für Milet gehindert hatten, das Stück verbieten ließen und den Dichter selbst zu einer bedeutenden Geldbuße verurtheilten.

Die griechische Tragödie hatte sich in diesen ihren ersten Gestaltungen noch schwerlich als ein so bestimmtes Gebiet erfaßt, daß der Begriff des Tragischen als ein charakteristisch gesonderter in Inhalt und Form herausgetreten wäre. Vielmehr ist hier die Bemerkung des Aristoteles[1], daß die Tragödie aus einer ursprünglich satyrischen Gattung entstanden sei, als ungemein bedeutungsvoll aufzunehmen. Er führt an, daß die Tragödie allmählig

[1] Poetic. cap. IV. 17. *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνώθη· τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν. λέξεως δὲ γενομένης, αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε. μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι.*

gewichtigere und ernſtere Formen erhalten. Sie habe ſich im Anfang des Tetrameters bedient, weil ſie zuerſt ſatyriſche Poeſie (Satyrſpiel) geweſen und demgemäß auch für den Tanz ſich hatte einrichten müſſen. Dann aber ſei ſie aus dem Tetrameter vorzugsweiſe zum jambiſchen Metrum übergegangen, welches nach Einführung der Rede die Natur ſelbſt als das paſſende Maaß ausgefunden, weil das jambiſche Maaß das am meiſten mit der menſchlichen Rede übereinſtimmende ſei.

Wenn daher die Tragödie, wie Ariſtoteles bemerkt, urſprünglich ein Satyrſpiel war, ſo ſcheint dies nicht bloß formell von dem Verhältniß des Chors zum dionyſiſchen Cultus hergenommen zu ſein, indem er dadurch urſprünglich die Rolle der Satyrn zu übernehmen hatte, ſondern es lag auch damit im Inhalt eine eigenthümliche Vermiſchung der ernſten und heiteren Elemente gegeben, die auf einem und demſelben Lebensgrunde bunt durcheinanderſpielen durften. So beginnt auch das antike Drama, wie wir dies beim modernen geſehen haben, mit dieſer elementaren Verbundenheit des Tragiſchen und Komiſchen, aus der erſt ſpäter die künſtleriſche Sonderung eintritt, indem nicht eher als in den Zeiten allgemeiner Kunſtbildung die ſelbſtändigen Organismen der Tragödie

und Komödie hervorgehen. Ein Beweis, daß die geistigen Entwickelungsgesetze aller Zeiten und Nationen immer wesentlich dieselben sind.

In dieser Weise scheidet sich auch, sobald die Epoche einer künstlerischen Ausbildung des Drama's beginnt, das Satyrdrama als eine selbständige und für sich bestehende Gattung von der Tragödie und Komödie ab. So wird bereits der Tragiker Chörilus, der neben Aeschylus und Sophokles für die griechische Bühne wirkte, als Dichter von Satyrdramen angeführt.

Diese Gattung des Satyrdrama's, die von einem alten Schriftsteller auch eine scherzende Tragödie (παίζουσα τραγῳδία, bei Demetrius de elocut. §. 169) genannt wird, fiel ihrem Stoff nach immer mehr in den Kreis der Tragödie als der Komödie, hatte aber eine ganz andere Tonart in denselben hineinzubringen, und besonders das Derbe, Natürliche, Spaßhafte, überhaupt ein inneres humoristisches Element, welches der alten Mythen- und Heroengeschichte abgewonnen werden konnte, vorwalten zu lassen. Die eigentliche kunstmäßige Ausbildung des Satyrdrama's wird aber dem Pratinas von Phlios zugeschrieben, der ein Zeitgenosse des Aeschylus war und mit demselben auch in der Tragödie wetteiferte. Der Cyclop

des Euripides ist das einzige übrig gebliebene Stück, welches uns noch eine vollständige Anschauung des alten Satyrspiels gewähren kann. Die spätere Hilarodie oder Hilarotragödie, welche Rhinton aus Tarent (300 vor Christus) erfunden haben soll, scheint in parodirender Weise mehr dem Charakter der eigentlichen Tragikomödie entsprochen zu haben.

Den ursprünglichen Zusammenhang des Satyrspiels mit der Tragödie hielten auch die Griechen selbst bei der öffentlichen Einrichtung ihrer Schauspiele fest, indem zu den drei Tragödien, welche an dem Spiel- und Festtage zur Darstellung kamen, als Schlußvorstellung immer noch ein Satyrdrama hinzugefügt werden mußte.

---

5. Die antiken Theater-Einrichtungen.

Das Theaterspiel als ein religiöses und im Sinne des dionysischen Cultus angeordnetes hinzustellen, blieb, auch nachdem es schon seine selbständige künstlerische Ausbildung erhalten, immer noch ein wesentliches Prinzip in der Einrichtung und Bestimmung der griechischen Bühne. Es fanden demgemäß diese theatralischen Darstellungen zu Athen nur dreimal

im Jahre Statt, an den ſtädtiſchen und ländlichen Dionyſien, und an den Lenäen, von denen die erſteren im Frühjahr und im Spätherbſt, die letzteren im Beginn des Winters gefeiert wurden. Die großen Feſtlichkeiten der ſtädtiſchen Dionyſien waren vornehmlich den dramatiſchen Darſtellungen günſtig, und es mußten dann im Theater meiſtens neue Stücke zur Aufführung gebracht werden.

Nachdem, wie Ariſtoteles[1] uns berichtet, Aeſchylus die Zahl der Schauſpieler zuerſt von einem auf zwei gebracht, die Chorgeſänge auf ein begränzteres Maaß zurückgeführt, und den Schauſpieler der erſten Rollen eingeſetzt, Sophokles aber drei Schauſpieler und die Malerei der Scene (*σκηνογραφίαν*) begründet, ſcheint damit das attiſche Theaterweſen den Grund ſeiner techniſchen Einrichtungen und Darſtellungsmittel gelegt zu haben.

Die urſprünglichen Habſeligkeiten der griechiſchen Bühne, mit denen ſich ſeitdem noch nach Jahrtauſenden manches herumziehende Komödiantenvolk luſtig getröſtet, beſtanden aber nur in einem Tiſch oder einem Wagen, welche die Stelle der Bühne vertraten, und namentlich reichte dem Thespis dieſer bewegliche Apparat vollkommen zu ſeinen Darſtellungen

[1] Poetic. IV. 16.

in Attika aus. Als der Thespiskarren nicht mehr genügte, wurden Bühnengerüste von Holz auf dem Markte (bei den ſtädtiſchen Dionyſien) oder auch im Lenäon, an den Lenäen, aufgerichtet, und eine Reihe hölzerner Sitzbänke hinzugefügt, nach Beendigung des Feſtes und der Spiele aber wieder abgebrochen. Die Erbauung des großen ſteinernen Theaters in Athen (um 500 vor Chriſtus) wurde zuerſt durch einen Unglücksfall veranlaßt, der mit jenen hölzernen Sitzbänken geſchehen war, die nämlich bei einem dramatiſchen Wettſtreit des Aeſchylus und Pratinas einſtürzten.[1]

In dieſem ſteinernen Theater Athens, welches 30,000 Zuſchauer faſſen konnte, erhalten wir das großartige und coloſſale Bild der antiken Bühne in ihrem feſtgeſchloſſenen, aus einem einheitlichen Grundgedanken ſymmetriſch herausgetretenen Organismus. Dies zunächſt in ungeheuerer Maſſivität ſich darſtellende Theater war in den Felſen der Akropolis eingehauen, ſo daß dieſer Berg dem ganzen Gebäude zu ſeiner Unterlage diente. Der Raum, in welchem die Zuſchauer ſaßen, war nicht überdacht, und gewährte dem Tageslicht, bei welchem die Vorſtellungen ſtattfanden, ungehinderten Zugang. Es wurde das

[1] Vgl. G. C. W. Schneider, das Attiſche Theaterweſen (Weimar 1835) S. 6 flgd.

„Theater des Dionyſos" genannt, ſcheint aber nicht blos dem Drama, ſondern auch den Volksverſammlungen überhaupt gedient zu haben.

Als ein beſtimmender Mittelpunkt dieſer Theater-Einrichtung erſcheint die Orcheſtra, der einen Halbkreis bildende Standort des Chors, der ſo geräumig ſein mußte, daß die tragiſche Tanzbewegung (Emmeleia) mit aller Freiheit ausgeführt werden konnte. Der Standort des Chorführers war die Thymele, eine viereckige altarförmig gebaute Erhöhung, die zugleich dazu dienen ſollte, dem Dionyſos die zur Reinigung des Theaters dienenden Ferkel zu opfern, und welche ſich am Ende der Orcheſtra nach der Bühne zu befand. Die Thymele war durch einige Stufen, welche von ihren beiden Seiten auf das Brettergerüſt der Orcheſtra führten, mit derſelben verbunden. Ob die Orcheſtra durch eine Mauer von den Sitzplätzen der Zuſchauer getrennt geweſen, hat ſich nie beſtimmt erſehen laſſen. Dieſe Sitzplätze lagerten ſich aber ebenfalls kreisförmig um die Orcheſtra herum, und ſtiegen von derſelben in parallelen Reihen terraſſenartig aufwärts. Zwiſchen der Orcheſtra und der Bühne aber befand ſich noch ein tiefer liegender Raum, welcher Hypoſkenion, auch Koniſtra genannt wurde, und weiter keine Beſtimmung

hatte, weshalb man dort gewöhnlich nur kleine Statuen und andere Verzierungen aufgestellt sah.

Die Bühne selbst wurde zuerst durch das Logeion bestimmt, ein zehn bis zwölf Fuß hohes hölzernes Gerüst, welches die ganze Breite des Theaterbaues einnahm und in dessen Mitte sich gewöhnlich die darstellenden Schauspieler stellten. Der hinter dem Logeion liegende, hineinwärts sich erstreckende Raum bildete in viereckiger Form, aber wenig vertieft die Vorbühne oder das Proskenion, welches noch nicht mit unter dem Bühnendache eingeschlossen lag, sondern außerhalb desselben jedoch in gleicher Länge mit der Bühne fortlief. Das Proskenion war zugleich mit dem Hyposkenion durch Stufen verbunden, welche rechts und links zu demselben hinunterführten. [1]

Der hinter dem Proscenium liegende Theil der Bühne wurde die eigentliche Scene genannt, ein zeltartig abgeschlossener Raum, der von dem Proscenium durch eine Gardine oder Vorhang (*παραπέτασμα*, häufig auch der Plural *παραπετάσματα*) geschieden war. Dieser Vorhang wurde zur Oeffnung

[1] Vgl. Schneider, das attische Theaterwesen S. 9. — Vitruv. V. p. 8. — A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur. I, p. 82 sq. Einen Vergleich des griechischen Logeions mit dem Balcon der altenglischen Bühne deutet Solger an, in seiner Beurtheilung der Schlegel'schen Vorlesungen (nachgelassene Schriften II. 523).

der Hinterbühne auf die Seite gezogen, oder auch von der Mitte aus nach beiden Seiten hin zurückgeschlagen. Einen characteriſtiſchen Theil der Scene bildeten ihre beiden Seitenwände, Paraſcenien, deren aus Dreiecken zuſammengeſetzte Decorationen auf Drehmaſchinen ſtanden, durch welche die zur Darſtellung nöthigen Verwandlungen bewerkſtelligt werden konnten. Die Ausſchmückung der Seitenwände geſchah vornehmlich auf dreifache Weiſe, je nachdem die Scene der Tragödie, Komödie oder dem Satyr-Drama angehörte. Die tragiſche Seiten-Decoration enthielt immer Verzierungen, welche auf den Prunk königlicher Einrichtungen und Lebensformen ſich bezogen, die komiſche die Einrichtungen des Privatlebens, die ſatyriſche ländliche und landſchaftliche Darſtellungen. Die linke und die rechte Seite der Bühne, die nach dem Verhältniß der örtlichen Lage des athenienſiſchen Theaters zugleich links die Stadt und den Hafen, rechts das Land Attika andeuteten, hatten in dieſer Beziehung dann auch die Bedeutung, daß ſie in der rechts oder links auftretenden Perſon ſofort den Einheimiſchen oder den Fremden erkennen ließen. Dies Verhältniß wurde auch unten in der Orcheſtra zur Bezeichnung des aus Fremden oder Einheimiſchen beſtehenden Chors beobachtet.

Die Hinterwand der Bühne ſtellte in der Tragödie in der Regel eine Nachbildung des Königlichen Palaſtes dar, wobei ſich drei Pforten zeigten, von denen die mittlere vorzugsweiſe die Königliche Thür hieß, weil ſie ausſchließlich den Zugang zu der Wohnung des Herrſchers abgab. Die links und rechts davon befindlichen beiden Thüren ſtellten den Zugang zu den Gaſtgemächern und zu den Frauengemächern, wie auch zu einigen andern Nebenpartieen des Königlichen Palaſtes dar.

Die maleriſche, architectoniſche und perſpectiviſche Ausbildung der Scene ſcheint auf keiner geringen Stufe geſtanden zu haben, und wurde durchaus als ein künſtleriſches Element von den Griechen behandelt.

So geht auch die vielſeitigſte Anwendung von Maſchinerieen bei der ſceniſchen Darſtellung ihrer Stücke hervor. Sie hatten das ἐκκύκλημα und die ἐξώστρα, Roll- und Hervorſchiebungs-Maſchinen, durch welche die Flügelthüren des Königlichen Palaſtes plötzlich aufſpringen konnten und in ihrem Hintergrunde ein lebendes Bild ſchauen ließen; ferner die Donnermaſchine (βροντεῖον), die Blitzwarte (κεραυνοσκοπεῖον), die Götterbühne (θεολογεῖον), und viele andere Druckwerke, Verſenkungen und ähnliche Appa-

rate, durch welche die größte und kunſtvollſte Beweglichkeit der Scene vorgeſehen war.

Der darſtellende Schauſpieler ſelbſt hatte für ſeine Perſon an der pyramidaliſchen Gruppe, auf welche es bei dem ganzen Theaterbild abgeſehen war, Theil zu nehmen. Um in dieſen coloſſalen Maaßſtab entſprechend einzutreten, hatte er ſich auf den Kothurn zu ſtellen, dieſe eigenthümlichen tragiſchen Schuhe, durch welche er weit über das gewöhnliche Höhenmaaß der menſchlichen Geſtalt hinausragte. So diente auch der Gebrauch der langen tragiſchen Maske zunächſt dazu, das übernatürliche Maaß ſeiner Erſcheinung zu verſtärken, und derſelben überhaupt einen ungewöhnlichen, den gemeinen und zufälligen Ausdruck des Geſichts beſeitigenden und in's Ungeheuere hineinziehenden Character zu geben. Daß die antiken Schauſpieler Masken trugen, ſcheint allerdings mit der mimiſchen und plaſtiſchen Ausdrucksfähigkeit, welche ſonſt überall das Kunſtleben der Alten und namentlich auch ihr Theater bezeichnet, im Widerſpruch zu ſtehen, es hängt aber genau mit dem idealen Weſen der antiken Tragödie und mit den coloſſalen Raumverhältniſſen dieſes Theaters überhaupt zuſammen. Unter dieſen letztern würde die in's Einzelne gehende Mimik des menſchlichen Geſichts ſelbſt

verloren gegangen und wirkungslos geblieben ſein; in dem idealen Charakter der antiken Tragödie aber lag es keineswegs, daß die darin auftretenden Geſtalten dem Zuſchauer in eine menſchliche und bürgerliche Nähe rücken ſollten, ſondern die Verhüllung und Erweiterung ihrer menſchlichen Geſtalt deutete zugleich die allgemeine Sphäre der Tragödie an, in welcher das Individuum umſponnen war von dunkeln und die Perſönlichkeit tief verſchleiernden Gewalten, die mehr als das Individuum ſelbſt dabei offenbar werden ſollten. Die Maske der antiken Schauſpieler, die ſie oft noch durch eigenthümliche Färbungen und Vorrichtungen individualiſirt zu haben ſcheinen, ließ allerdings den mimiſchen Ausdruck, wie auch die langen faltenreichen Gewänder die plaſtiſche Bewegung nicht zu. Aber ſie hinderten auch die auf der modernen Bühne dagegen einheimiſch gewordene Schauſpielerei in Mienen und Bewegungen, worin ſich bei uns oft nur die Geckenhaftigkeit der eiteln Perſönlichkeit an den Tag legt, und die Schauſpielkunſt ſich häufig als bloße Affenkunſt erweiſt, die durch Verzerrungen des Geſichts und Verrenkungen der Geſtalt Alles, aber nur nicht den wahren Natur-Ausdruck einer Empfindung oder Leidenſchaft wiedergiebt. Durch die Maske der Alten mußte die Mimik und Plaſtik

als ein bei weitem universaleres und geistiges Element der Darstellung ergriffen werden, und in die allgemeinen idealen Momente der Dichtung übergehen, anstatt in den nichtsnutzigen Persönlichkeiten des Schauspielers hängen zu bleiben. Diesem universalen Charakter mußte bei den Alten auch die Darstellung des Schauspielers durch die Mittel der Stimme entsprechen, die schon, um dem Raume genügen zu können, eine ungeheure Ausdehnung und ungewöhnliche Klangfülle aufzuwenden hatte. Der dramatische Vortrag glich gewiß nur sehr wenig unsrer heutigen Declamation, welche ihre Stärke in den individuellen Modulationen sucht, und noch weniger der Umgangssprache des wirklichen Lebens überhaupt, die eine scharfe Hervorhebung des Charakteristischen verlangt. Der tragische Vortrag beruhte bei den Alten auf jenen in allgemeiner Idealität gehaltenen hochtönenden Lauten, die mehr den universalen als den individuellen Eindruck der Leidenschaft und des Affects bezwecken, und demgemäß auch in durchaus natürlicher Weise mit dem Element der musikalischen Begleitung sich begegnen. —

6. Die drei griechischen Tragiker.

Zur höheren Organisation des Kunstwerks erhob sich die griechische Tragödie zuerst durch Aeschylus (in dem attischen Eleusis 525 v. Chr. geboren), der als Soldat in den Perserkriegen tapfer gefochten, und in diesem frischen Moment der historischen Werdekraft der Hellenen die Grundlage des nationalen Drama's schuf, indem er demselben, wie bereits bemerkt worden, durch Hinzufügung des zweiten Schauspielers den Dialog gab, und die Masken und den Kothurn einführte. Dieser dramatische Urgeist der Griechen, in welchem kriegerischer und poetischer Genius zusammenflossen, bildete in der Gestaltung der Tragödie zugleich das ächt hellenische Freiheitspathos aus, das er in seinen riesengroßen und erschütternden Gebilden immer als das siegreiche walten läßt, und dem gegenüber nur das in uralter Nothwendigkeit festgegründete und auf einen uranfänglichen Fehl (πρώταρχος ἄτη, Agamemn. 1203) sich beziehende Verhängniß, das selbst die Götter bindet, als das Ueberwältigende zu bestehen vermag.

Aeschylus starb 456 in Sicilien und hinterließ einige 80 Dramen, von welchen, außer den Fragmenten, nur noch sieben vollständige uns übrig geblie-

ben ſind, nämlich die Perſer, die Sieben gegen Thebe, die Hiketiden (Schutzflehenden), der gefeſſelte Prometheus, und die Trilogie: Agamemnon, Choephoren, Eumeniden.

In den Perſern, die wahrſcheinlich zuerſt 480 aufgeführt wurden, ſchildert der Dichter die hiſtoriſchen Großthaten des Tages, an denen er ſelbſt Theil genommen, und deren Mittelpunkt die in dieſer Tragödie ſo glühend geſchilderte Schlacht bei Salamis iſt. Das Stück, welches noch viel epiſches Element in ſich trägt und gewiſſermaßen wie eine dramatiſche Rhapſodie über den Untergang der Herrlichkeit Perſiens erſcheint, wird von Einigen für das mittlere Stück einer zuſammenhängenden tragiſchen Trilogie gehalten, von der das erſte Phineus, das dritte Glaukos Pontios geheißen. Die perſönliche Begeiſterung des Aeſchylus für den nationalen Freiheitskampf der Hellenen bricht gewaltig durch, aber ſie verſenkt ſich zugleich in eine tiefe religiöſe Wurzel, indem ſie eine Vollbringung der Gerechtigkeit des ewigen und allwaltenden Zeus in dem Sieg über den orientaliſchen Despotismus der Perſer feiert. Aeſchylus iſt überhaupt der Dichter, in welchem das occidentale Freiheitselement zuerſt in bewußter Oppoſition gegen das die Individualität knechtende orientaliſche

Weltprincip heraustritt, und dieſen mächtig ergriffenen Gegenſatz macht er auch in den Perſern an der entſcheidendſten kriegeriſchen Begebenheit ſeines Volkes geltend.

In den Sieben gegen Thebe wirkt dieſelbe perſönliche Helden-Anlage des Dichters in gewaltiger kriegeriſcher Darſtellung. Auch dieſes Stück wird als das mittlere in Beziehung zu einer Trilogie geſetzt, zu welcher ein Oedipus und die Eleuſinier gehörten. Aeſchylus läßt hierin das dunkle Familien-Verhängniß walten, bringt es aber zugleich mit den allgemeinen großen Schickſalen des Staates und des ganzen Volkes in Verbindung.

Die Hiketiden gehörten wahrſcheinlich als Mittelſtück zu den beiden verloren gegangenen Dramen: „die Aegyptier" und „die Danaiden". Dieſe überwiegend lyriſche Tragödie zeigt uns die Danaiden, wie ſie auf ihrer Flucht aus Aegypten in Argos Schutz gefunden haben. Wie in den Perſern und in den Sieben gegen Thebe auf den Krieg, ſo ſtützt ſich der Dichter hier auf die Elemente des helleniſchen Cultus, in denen er das nationale Grundweſen ſeines Volkes ergreift.

In einer univerſalen Lebens- und Volksbedeutung erſcheint uns ſein gefeſſelter Prometheus, der

das zweite Stück einer Prometheiſchen Trilogie war (zwiſchen dem feuerbringenden und dem erlöſten Prometheus), und worin der Dichter die Tragödie des ganzen Menſchen- und Götterthums in ihren gegenſätzlichen Verſchlingungen dichtet. Erde, Meer, der Olymp und der Menſchengeiſt ſtehen ſich hier in gewaltigen Verhältniſſen gegenüber, von unendlichen göttlichen Schmerzen und titaniſchem Ringen zittert das All, und wir ſehen die Beſtimmung der ganzen Schöpfung zur Tragödie, welcher Gedanke in den hochgeſchwungenen Rhythmen des Dichters und in der herben Urkraft ſeiner Anſchauungsweiſe wie eine göttliche Feier der Vernichtung ſich zeigt.

Von den Trilogieen des Aeſchylus iſt uns nur ſeine Oreſtie vollſtändig übrig geblieben, welche den Agamemnon, die Choephoren und die Eumeniden umfaßt, und an der wir zugleich ſehen, wie in den dramatiſchen Trilogieen der Alten die künſtleriſche Compoſition ineinander gegriffen hat. Die Ueblichkeit, den theatraliſchen Feſttag außer dem den Schluß bildenden Satyrdrama jedesmal mit drei Tragödien zu füllen, führte von ſelbſt und wie aus einem innern künſtleriſchen Bedürfniß des Dichters zur Trilogie, in der das Intereſſe, welches ſonſt für drei verſchiedene Stücke auseinander fiel, für die zu-

ſammenhängende Darſtellung eines ganzen mythiſchen Kreiſes einheitlich concentrirt wurde. Dieſe cyclusartige Behandlung der Trilogie bringt den in verſchiedenen Theilen ſich gliedernden Organismus einer Handlung zur Darſtellung, und der Mythus erfährt darin eine wahrhaft künſtleriſche Zerlegung, indem er nach allen ſeinen Gegenſätzen entwickelt und dann in dem dialektiſchen Fortgang der Darſtellung zu ſeiner höheren Einheit vermittelt wird.

In der prometheiſchen Trilogie vollbringt ſich zugleich die ſittliche Ausgleichung der antiken Schickſalsidee, welche Ausgleichung in dem Schlußſteine des ganzen tragiſchen Kampfes, den Eumeniden, ſich darſtellt. Die Verwickelung, aus welcher der Muttermörder Oreſtes freigeſprochen durch die Götter ſelbſt hervorgeht, löſt ſich in dem neu eingeſetzten Cultus der Eumeniden, in welchem die Rache des Schickſals ihr ſittliches Element ſich begründet, und das individuelle Maaß des menſchlichen Handelns, nach welchem Oreſtes entſühnt werden konnte, anerkennt. —

Die allgemeinen Gegenſätze des Menſchen- und Götterthums, welche noch in der Tragödie des Aeſchylus in großer Maſſenhaftigkeit walten, werden durch den zweiten Tragiker, Sophokles, aus ihrer dunkeln

riesigen Nebelferne gewissermaßen auf die schöne, blühende Erde herabgezogen und darin dem harmonischen Maaß der Wirklichkeit mildernd angefügt. In dieser klareren Individualisirung, mildern Verarbeitung und menschlichen Schmelzung der großen herben Schicksalsmassen liegt der Grundcharakter der Tragödie des Sophokles, der in dem attischen Demos Kolonos Olymp. 71, 2 geb. wurde, und Olymp. 93, 4 starb. — Die dramatische Natur der Tragödie erhielt bei ihm erst ihr vollkommenes Genüge, der Chorgesang mußte gegen die Handlung in eine gemessene Gränze zurücktreten, und durch die Hinzufügung des dritten Schauspielers (des Tritagonisten) konnte eine mannigfaltigere Charakteristik und eine beweglichere Darstellung hervorgehen.

Durch die Hinzufügung dieses Tritagonisten hatte die griechische Bühne nun drei verschiedene Rollenfächer gewonnen, des Protagonisten, der die Hauptrollen zu spielen hatte und der dies schon durch sein Erscheinen aus der großen Mittelthür der Hinterwand auf der Bühne ankündigte; des Deuteragonisten, welchem die accidentell hinzutretenden Personen, die neben den tragischen Hauptkämpfen begleitend hergehen, zufielen; und des Tritagonisten oder des dritten Schauspielers, welcher diejenigen Charaktere

hatte, die von außen die Verwickelung der tragiſchen Hauptperſon herbeiführten und darum den eigentlich dramatiſchen Hebel der thatſächlichen Verknüpfung bildeten. Daß Sophokles den Tritagoniſten als ein nothwendiges Element ſeiner dramatiſchen Darſtellung hinzufügte, beweiſt, daß er den Begriff des Drama's als einer gegliederten Kunſtform weiter faßte, und darin den dialectiſchen Verlauf einer Handlung in ihrer gegenſätzlichen Begründung und Steigerung durchführen wollte.[1]

Sophokles ſoll 130, nach Andern 80 Stücke geſchrieben haben, wovon uns heut nur noch ſieben übrig geblieben ſind, nämlich der Ajas, die Elektra, König Oedipus, Antigone, Oedipus auf Kolonos, die Trachinierinnen und Philoktet; außerdem mehrere Fragmente, unter denen ſich jedoch manches unächte befindet, namentlich das aus 340 Verſen beſtehende der Klytämneſtra.

[1] Vgl. Ottfried Müller, Geſchichte der Griechiſchen Literatur (II. 59), worin dies Verhältniß ſehr anſchaulich durch die Angabe einer Rollenvertheilung der Antigone und des König Oedipus gemacht wird.

Antigone.

Protagoniſt: Antigone, Tireſias, Eurydice, zweiter Bote.
Deuteragoniſt: Jsmene, Wächter, Hämon, erſter Bote.
Tritagoniſt: Kreon.

König Oedipus.

Protagoniſt: Oedipus.
Deuteragoniſt: Prieſter, Jokaſte, Diener, zweiter Bote.
Tritagoniſt: Kreon, Tireſias, erſter Bote.

Sophokles taucht den Mythus in seinen ideellen Grund unter und läßt ihn daraus in wundersamer Klarheit und Durchgeistigung, nach gedankenvollem Plan, innerlich und äußerlich ein Werk der Grazien, hervorgehen. In der sanften und stillen Erhabenheit seiner Muse leuchtet uns das verklärende Abendroth des hellenischen Volkslebens entgegen. An diesem Scheidepunkt einer ablaufenden Culturepoche stehend, scheint er dieser Stellung in hoher Wehmuth und großartiger Resignation sich bewußt, und überträgt dem Chor, der bei ihm vorzugsweise die versöhnende Macht der Idee vertritt, die Aufgabe, alle Schmerzen der Reflexion über Welt und Zeit zu lösen, und den an den Schranken des Menschlichen sich abarbeitenden Geist durch die Weisheit der Betrachtung zu seiner ihm unentreißbaren innern Freiheit zu erheben. So verbindet sich in dem Sophokleischen Genius das Zarte, Liebenswürdige und Feinsinnige, diese frische und glänzende Heiterkeit der Poesie, mit dem tiefsten idealischen Ernst und mit aller dramatischen Kraft und Stärke. Diese letztere zeigt sich bei ihm besonders in der folgerechten und genau verketteten Entwickelung der Handlung, die sich in einer streng geschlossenen Gliederung fortbewegt, den entscheidenden Moment, aus dem Alles hervorgeht, sofort feststellt

und klar veranſchaulicht, und aus ihm im raſchen, ächt dramatiſchen Fortgang die Kataſtrophe begründet. —

Wie die herrlichſte und edelſte Menſchenkraft nur gerade gut genug dazu iſt, um dem feindlichen Schickſal zu erliegen, hat uns Sophokles in wehmuthsvoll tragiſcher Darſtellung in ſeinem Ajas gezeigt. So ſinkt Ajas in den Tod dahin, weil ihm die Götter ſelbſt ſeine Schöne und Herrlichkeit beneiden und er über das Maaß der menſchlichen Größe hinausgewachſen iſt. Der tragiſche Untergang wirkt aber hier zugleich als die Wiederherſtellung des ächt Menſchlichen, und indem dem gefällten Helden ſelbſt ſein Feind, Odyſſeus, das ihm von Agamemnon und Menelaos verſagte Grab erſtreitet, deckt ſich über daſſelbe in Erfüllung des rechten Maaßes der Wirklichkeit die verſöhnende Glorie.

Wie im Ajas die Heldennatur des ächten Mannes in dem ewigen Mißverhältniß des Göttlichen und Menſchlichen zu Grunde geht, ſo hat der Dichter in der Elektra und in der Antigone die ſittliche Natur des ächten Weibes zum Gegenſtand der tragiſchen Behandlung genommen. In der Elektra iſt es vorzugsweiſe die weibliche Natur, welche auf dem gräuelvollſten tragiſchen Lebensgrunde und in-

mitten der blutigsten Verwickelungen als die Trägerin der sittlichen Rache erscheint, indem das Grundbedürfniß in sie hineingelegt ist, den ewigen Ideen des Rechten und Wahren in der Welt ihre Verwirklichung zu schaffen. Wenn Elektra (und mit ihr der Bruder Orestes) diesem höchsten sittlichen Gesetze in der Brust selbst im herbsten Widerspruch mit den heiligsten Familienbanden folgt, so stellt sich Antigone mit diesem ihrem heiligen Gesetz in der Brust, in dem das Göttliche lebt, den bloß menschlichen Normen des Staats gegenüber, dessen Gebote sie in höchster Klarheit und geistiger Würde verletzt. Ihr Tod in diesem Conflict wird ihre höchste Verherrlichung, während der staatskluge Vertreter vergänglicher Normen, Kreon, diesen Standpunkt mit dem Untergang seines ganzen Hauses büßt.

In König Oedipus hat der Dichter die dramatische Logik im Verlauf der tragischen Handlung ungemein schlagfertig, rasch und schneidend ausgeübt. Diese Tragödie hat gewissermaaßen die Normalgestalt des antiken Schicksalsgedichts, das im Oedipus auf Kolonos diese ahnungsvollen geistigen Uebergänge nimmt, in welchen man auch im Sophokles, wie im Plato, ein Vorbewegen des christlichen Geistes hat sehen wollen.

Der dritte der griechiſchen Tragiker iſt Euripides, geboren zu Salamis Olymp. 75, 1 und zu Pella in Makedonien beim Könige Archelaos Olymp. 93, 3 geſtorben, nach der Sage von Hunden zerriſſen. Dieſer Dichter repräſentirt allerdings den Verfall der alten Tragödie, indem alle ſubſtantielle Kraft des Mythus bei ihm verblichen iſt und auch keine höhere ideale Weltanſicht ſeinen Geſtaltungen zum Grunde liegt. Aber ältere und neuere Kritiker, der Luſtſpieldichter Ariſtophanes (in den Fröſchen) an der Spitze, ſind immer leicht geneigt geweſen, die großen poetiſchen Eigenſchaften, welche dem Euripides nichtsdeſtoweniger zugeſprochen werden müſſen, zu verkennen, und haben ihn in ihren Urtheilen ohne Zweifel zu tief herabgeſetzt.

Wenn auch Euripides häufig durch einen rhetoriſchen Schwall ſeinen Mangel an lebendiger Zeugungskraft und innerer Fülle zu verdecken ſucht, ſo zeigt er doch auch oft eine glänzende Gewalt der Characteriſtik, ein tiefes Eingehen in das Weſen der menſchlichen Natur, und eine ächt dramatiſche Leidenſchaft, die oft bewunderungswürdige Kraftanſtrengungen macht. Ihm war nichts Anderes mehr übrig geblieben, als die entgötterte Wirklichkeit, aus der er mit dem künſtlichen Stab der Rhetorik die Poeſie

herauszuſchlagen hatte. Seine Menſchen, die er zeichnete, wie ſie ſind, waren von dem hohen Kothurn des Aeſchylos und Sophokles herabgeſtiegen und hatten ſich dem Maaßſtab des gewöhnlichen Lebens, in deſſen Mitte ſie darinſtanden, gefügt. Der Mythus ſelbſt muß dieſen neuen weltlichen und bürgerlichen Anforderungen des Dichters nachgeben und darnach eine Geſtaltung annehmen, welche den jedesmaligen Zwecken der poetiſchen Darſtellung ſelbſt entſpricht. Der Prolog wird vorausgeſchickt, um gewiſſermaßen als Parlamentair mit dem Mythus zu unterhandeln, und das willkürliche Umſpringen mit demſelben zum rechten Verſtändniß zu bringen. An die Stelle des hohen tragiſchen Pathos aber iſt die Sentenz getreten, welche die künſtliche und reflectirte Stellung, die der Dichter zum mythiſchen Nationalleben hat, vollends characteriſirt und der eigentliche Ausdruck derſelben iſt. In dieſer pointirten Auffaſſung der unmythiſch gewordenen Wirklichkeit ſtellt Euripides ſchon den Uebergang zur Komödie dar.

Von der großen Anzahl von Stücken, die Euripides geſchrieben (nach Einigen 75) ſind uns nur noch 19 erhalten, von denen jedoch mehrere interpolirt, eines aber, der Rheſos, für entſchieden unächt gehalten wird. Die anderen ſind: Hekabe, Phö-

niſſen, Alkeſtis, Andromache, Troerinnen, Hiketiden, Iphigenia in Tauris und in Aulis, Herakliden, Jon, der raſende Herakles, Elektra, Medea, Oreſtes, Helena, der Kyklop, Hippolytos, Bachantinnen.

Von den ſpäteren Tragikern, welche den Verfall dieſer Dichtungsform immer entſchiedener bethätigten, und unter denen Jon, Achäos und Agathon die berühmteſten, ſind uns nur noch wenige Fragmente übrig geblieben. Das Alexandriniſche Zeitalter ſah noch eine neue künſtliche Blüthe der tragiſchen Poeſie hervortreten, die ſogenannte tragiſche Plejas, aus den ſieben Dichtern Alexander Aitolos, Soſiphanes, Soſitheos, Homeros dem Jüngern (aus Hieropolis in Carien) Philiscos aus Corcyra, Aiantides, Dionyſiades und Lycophron beſtehend, in denen aber, wie aus dem Wenigen, das noch übrig geblieben, zu ſchließen, ſtatt der Poeſie nur eine ſchwülſtige und dunkel eingeſponnene Manier geherrſcht zu haben ſcheint.

7. Die dramatiſche Poeſie der Römer.

Die Anfänge der römiſchen Literatur führen ſich auf ländliche Feſtgeſänge und Nationallieder zurück, für die es ein eigenthümliches nationales Metrum in dem Saturniſchen Vers (versus Saturnius) gab. Muſik und Tanz begleiteten dieſe uralten Geſänge der Römer, in denen wir auch die erſten Elemente einer nationalen religiöſen Liturgie zu erblicken haben. Wir ſehen darin zugleich den erſten Beginn dramatiſcher Darſtellung, da in dieſen Mimen, durch die natürliche dramatiſche Beweglichkeit des römiſchen Characters, bald auch Dialog und Doppelchöre eingeführt wurden. So entſtanden die Carmina Fescennina, die humoriſtiſche Hochzeitsſpiele in Form von zwei Spielern oder von Doppelchören waren, oder die Carmina amoebaea, Wechſelgeſänge der Hirten, in überwiegend witziger Form, mit wiederkehrenden Refrains, und mit mimiſchem Ausdruck heraustretend. In dieſen alten Mimen ſcheinen etruriſche Volks- und Sprachelemente überwiegend geweſen zu ſein.

Eine weitere Ausbildung der Mimen waren die Atellanen, luſtige Volksſpiele, welche ihren Namen nach der Osciſchen Stadt Atellä in Campanien er-

hielten, und deren Gegenstände aus dem Kreise der gemeinen täglichen Wirklichkeit, besonders aber des ländlichen Lebens, hergenommen waren. Die dramatische Handlung war wohl noch wenig in ihnen ausgebildet; ebenso in den Saturae, Volkspossen, welche improvisirt wurden, und die bei dem römischen Volke so viel Anklang fanden, daß der allgemein verbreitete Sinn dafür zur Entwickelung des Drama's überhaupt wesentlich beitrug.

Die kunstmäßigere Gestaltung des römischen Drama's beginnt mit Livius Andronicus aus Tarent (um 240 vor Christus geboren). Mit ihm fängt zugleich die Verpflanzung der griechischen Poesie auf römischen Boden an. Von einer feinen Verschmelzung griechischer und römischer Bildungselemente war jedoch nicht die Rede, sondern Livius Andronicus scheint seine Tragödie und Komödie noch geradezu aus dem Griechischen übersetzt zu haben.

Sein Zeitgenosse war Cn. Nävius aus Campanien, welcher den ersten punischen Krieg, in dem er selbst mitgefochten, in einem epischen Gedicht darstellte, seine Tragödie aber nach den Mustern des Euripides und Aeschylos dichtete, wobei er schon entschiedener auf die Durchführung römischer Na-

tionalformen an dem Angeeigneten und Fremden gehalten zu haben ſcheint.

Das römiſche Drama theilt ſich auch ſchon früh in zwei beſtimmte Klaſſen, je nachdem griechiſcher Stoff und griechiſches Koſtüm, oder römiſcher Stoff und römiſches Koſtüm darin das überwiegende Element bilden. Von vorzugsweiſe griechiſchem Character ſind die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie). Die römiſchen Stücke bilden die fabula praetextata (eine Tragödie aus der römiſchen Geſchichte) und fabula togata (Komödie aus dem römiſchen Volksleben). Dieſe letztere zerfiel in mehrere Untergattungen, in die Comoedia trabeata, von Meliſſus erfunden, und nur in gebildeten Kreiſen ſpielend, Comoedia tunicata oder tabernaria, von Perſonen niedrigeren Standes handelnd, Comoedia planipedia (planipedaria), wo der Schauſpieler mit bloßen Füßen auftrat, auch riciniata, von der Anwendung eines eigenthümlichen weiblichen Anzugs der Römer, dem ricinium.

Eine höhere practiſche und nationale Bedeutung gewann aber zuerſt Q. Ennius, aus Rudiä in Calabrien (239 — 169 vor Chriſtus). Dieſer Dichter beſitzt ſchon eine vielſeitigere und umfaſſendere Productionskraft und ein mannigfaches Wiſſen. Er

beſtrebt ſich zuerſt mit entſchiedenem Bewußtſein einen ächt römiſchen Nationaltypus zu geſtalten, und wird dadurch der eigentliche Begründer der römiſchen Literatur. Seine Annalen ſollten ein römiſches Nationalepos im Sinne des homeriſchen werden. Als Dramatiker gab er nur Nachbildungen Euripideiſcher Stücke. Auch verpflanzte er in ſeinem Epicharmus zuerſt einige Abſenker der griechiſchen Philoſophie auf römiſchen Boden.

Sein Schweſterſohn war der Tragiker M. Pacuvius (221 vor Chriſtus geboren), von deſſen zwölf Tragödien, die in einem erhabenen und pathetiſchen Stil gedichtet waren, beſonders Antiopa und Duloreſtes auf uns gekommen ſind. Ein bei den Römern ſehr beliebter Tragiker war auch Lucius Attius (172 vor Chriſtus geboren), der mehrere patriotiſche Tragödien ſchrieb, größtentheils aber die griechiſchen Tragiker mit Effect ausbeutete. Außerdem dichteten römiſche Tragödien M. Attilius, Titus Septimius, Ovidius Naſo, Aſinius Pollio, Cilnius Mäcenas, Caſſius Parmenſis, L. Varius.

Unter dem Namen des Seneca beſitzen wir zehn Tragödien, die durch eine glänzende Rhetorik, durch ein Haſchen nach kühnen Sentenzen und ge-

ſchraubten Sätzen, und durch ein gewaltſames Beſtreben, pikant, leidenſchaftlich und intereſſant zu ſein, den verderbten Geiſt der Kaiſerzeit ausdrücken. Neun dieſer Tragödien ſind freie Bearbeitungen nach Euripides und Sophokles. Die ſtoiſche Philoſophie ſchwellt die Sentenzen dieſes Dichters zu langen, bombaſtiſchen Gemeinſprüchen an, durch welche er Kraft der Geſinnung und großen Character verrathen will.

8. Der Begriff des Komiſchen.

Das Komiſche iſt der andere Pol des Tragiſchen, und bildet mit demſelben die zwei entgegengeſetzten Enden derſelben Lebensidee, in deren Mitte beide Elemente zuſammentreffen und ſich berühren. Wenn das Tragiſche in dem Kampf gegen die wirkliche Beſchränkung des Daſeins, in der Entzweiung der Perſon mit ihrer ewigen Idee, oder in der Beeinträchtigung der ewigen Menſchenrechte des Individuums durch eine endliche und zeitliche Verwickelung, erſcheint, ſo beruht dagegen das Komiſche auf derjenigen Verwickelung und Beſchränkung, in welcher

Digitized by Google

ſich das Weſentliche des Daſeins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Exiſtenz, gegen eine bloß ſcheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung ſein kann, behaupten.

Der Zweck der komiſchen Darſtellung iſt dann der, dieſen falſchen Schein, der Alles in Verwirrung geſetzt hat, ſo in ſeiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der ſittlichen Intereſſen und der perſönlichen Freiheit erwächſt. Und dieſen heiteren und genugthuungsvollen Ausgang muß die Komödie nehmen, deren Ziel die Wiederherſtellung eines ſcheinbar gebrochenen Lebenszuſtandes, die Aufhebung dieſes Scheins durch das wahre Sein, die Einrenkung der Welt in ihre Fugen, nicht durch den Untergang des Individuums, wie in der Tragödie, ſondern durch die Beſtätigung deſſelben in ſeinen ächt menſchlichen Anforderungen, iſt.

Die Komödie des menſchlichen Scheins, um die es ſich hier handelt, trägt auch ein erſchütterndes Element in ſich, ebenſo wie die Tragödie der menſchlichen Nothwendigkeit. Schon im gemeinen Leben ſpricht man von einem erſchütternden Lachen, und drückt dadurch die innerſte und von Grund aus ſtattfindende Umkehrung aus, welche das komiſche We-

sen in uns bereitet. Die Umkehrung des menschlichen Grundwesens, die im Komischen eben so wie im Tragischen liegt, wirkt in dem Erstern auf die harmonische und gesunde Zusammenfügung der Wirklichkeit zurück und stellt den diesseitigen Zusammenhang der Dinge im rechten Gleichgewicht aller sittlichen, realen und ideellen Elemente wieder her, während in dem Tragischen diese restitutio in integrum (die eigentlich der letzte Zweck aller dramatischen Darstellung ist) nur auf den Trümmern der bestehenden Verhältnisse sich vollzieht.

Der komische Mensch ist der, welcher mit seinem höhern und bessern Selbst der Gefangene des Scheins geworden, und sich darin an einer Verwickelung abarbeitet, die eigentlich unter ihm steht, die aber, so lange er sie nicht durch Entschluß und Klarheit des Willens und durch Gunst und Wandel der Verhältnisse zu lösen vermag, ihn beherrscht und sich seiner sogar bis zum allerschmerzlichsten Conflict bemeistern kann. Dieses in der That komische Schicksal des Individuums, von einem zufälligen Schein abhängig und durch denselben sogar in seinen höchsten und wichtigsten Lebensbestimmungen bedingt worden zu sein, greift um so tiefer in seine ganze Lebensvollbringung ein, je mehr dieser Schein wirklich die

Kraft über ihn gewonnen hat, ſich eine Zeitlang als unumſtößliche Wirklichkeit geltend zu machen und ihn in einen augenblicklich unentrinnbaren Kreis thatſächlicher Verwickelung zu bannen.

In der Tragödie wie in der Komödie ſteht dem Individuum eine Macht gegenüber, die ſtärker geworden iſt als es ſelbſt, und mit welcher die Menſchen auf beiden Gebieten wie um den entſcheidenden Moment ihrer Exiſtenz zu kämpfen haben. Dieſe Macht iſt in der tragiſchen Verwickelung der Widerſpruch zwiſchen Nothwendigkeit und Freiheit, der eine thatſächliche und die reale Exiſtenz ergreifende Bedeutung erlangt hat. In der Komödie aber waltet dieſe Macht als derjenige Conflict, welcher die Lebensſtellung des Individuums innerhalb der gegebenen und beſtehenden Verhältniſſe der Wirklichkeit betrifft, inſofern dieſelben ihn entweder nach einem willkürlichen und ihm innerlichſt nicht anpaſſenden Maaß verbrauchen wollen und ihm dadurch eine falſche Stellung aufnöthigen, die ihn lächerlich machen muß und komiſch erſcheinen läßt, oder inſofern ſie ſelbſt aus einer falſchen Richtung und Bethätigung des Individuums entſpringen, und dadurch in eine Beziehung zu ihm rücken, in der er ſie eigentlich nicht brauchen kann, obwohl er ſie ſelbſt nach Kräften ſich gebildet

und hervorgerufen hat: was ihm die wahrhaft komische Verlegenheit und Strafe seines Thuns und Seins bereitet.

In diesen beiden Fällen legt sich die komische Schicksalsidee auseinander, denn auch von einer solchen kann man sprechen, obwohl in der antiken Welt das Eintreten der Komödie gerade die Auflösung der Schicksalsidee in dem sich zum eignen Meister seiner Wirklichkeit aufwerfenden Selbstbewußtsein zu bezeichnen anfängt. Das Schicksal, welches der Character sich selbst baut, waltet aber auch auf dem ächt menschlichen Lebensgrunde der Komödie, und es giebt hier ein komisches Verhängniß, dem das zur Lächerlichkeit prädestinirte Individuum ebenso wenig entgeht, wie das zum Untergange bestimmte dem tragischen Fatum.

Das Schicksal des Komischen, welches in dem nothwendigen Mißverhältniß des Charakters zu seinen Lebenszuständen sich geltend macht, aber so daß es zuletzt zu einer vernunftgemäßen Befriedigung der Wirklichkeit ausschlägt, ist die zugleich in die ewige Idee des Daseins zurückführende Quelle aller ächten Lustspiel-Verwickelungen. Auch bei dem komischen Schicksal kann es sich, wie bei dem tragischen, um eine Schuld, ja selbst unter gewissen Umständen um ein

Verbrechen handeln, denn es giebt auch luſtige und lächerliche Verwickelungen des Lebens, welche aus dem Keim der Sünde und des Todes herauswachſen, aber das Schickſal der Komödie befreit ſie von ihrem dunklen Grundſtoff, und hebt ſie auf ſeinen lichten Sonnenflügeln in eine Sphäre der Verſöhnung empor, in der an dem gerechten Maaßſtab der Wirklichkeit alle Widerſprüche ſich ausgleichen.

Das ächt Komiſche wird daher weniger aus einzelnen wunderlichen Charakter-Eigenheiten, zufälligen Verwechſelungen und willkürlichen Anſchlägen hervorgehen, obwohl dieſe auch häufig als äußere Motive und Bindemittel der Luſtſpieldarſtellung dienen können. Die Komik, die in der launenhaften Vermiſchung von Einzelnheiten, ſei es nun in den Charakteren oder in den Verhältniſſen, beſteht, wird wenigſtens nicht den tiefgreifenden und dauernden Werth haben, welchen diejenigen Darſtellungen in Anſpruch nehmen müſſen, in denen das komiſche Schickſal wirkt und die dadurch zugleich aus den allgemeinen Quellen des Lebens einer unendlichen Fülle theilhaftig geworden ſind. Komiſche Character-Wunderlichkeiten, obwohl ihr Intereſſe immer untergeordneter Art iſt, können auch in dem Luſtſpiel Raum zu ihrer Entwickelung und Geltendmachung finden, aber ſie dürfen

Digitized by Google

nicht die eigentliche Aufgabe desſelben ſein, die ebenſo, wie in der Tragödie, aus dem allgemeinen Lebensganzen herfließen und in daſſelbe zurückgehen muß. Denn die abſonderliche Eigenart des Charakters, mag ſie auch an ſich noch ſo lächerlich und komiſch ſein, iſt doch nicht im Stande, eine ganze Lebensentwickelung zu tragen, da es vielmehr ihre Pflicht iſt, ſich in Bezug auf dieſelbe aller individuellen Wunderlichkeiten zu entäußern und den allgemein menſchlichen Gang einzuhalten. Denn in der Komödie, in der Alles nach dem Maaß der Wirklichkeit lebt, müſſen die Haupt- und Grund-Entſcheidungen ebenfalls ſo ſein, daß ſich Jeder menſchlich und wie an einem ihm möglicherweiſe ſelbſt zugedachten Loos betheiligen kann. Man kann im Grunde auch nur diejenigen Wirkungen ächt komiſch finden, welche Jeden der Zuſchauer ſelbſt menſchlich betreffen können.

Ebenſo wird auch nur derjenige Charakter im Luſtſpiel wahrhaft komiſch ſein, der noch mit den weſentlichen und ewigen Ideen des Lebens in einem Zuſammenhange geblieben, oder wenigſtens nicht geradezu in einem erklärten und ſyſtematiſchen Widerſpruch zu denſelben ſteht. Der Böſe und Gemeine iſt darum kein komiſcher Charakter, mag er auch ſonſt noch ſo lächerlichen und beluſtigenden Conflicten unterliegen.

Shakſpeare's Fallſtaff ſteht hier ſchon an einer äußerſten und gefährlichen Gränzlinie des Komiſchen, weil die ſchlechten und verwerflichen Geſinnungs-Elemente in ihm faſt zu entſchieden daliegen, und es bedurfte der ganzen Fülle von Witz und Humor, welche der Dichter ſo verſchwenderiſch über dieſe Geſtalt ausgegoſſen, um ihr noch den Zutritt im Reich des Komiſchen zu geſtatten.

Wenn das in lächerlichen Conflicten und Eigenſchaften befangene Individuum nur durch den bei ihm noch ununterbrochenen Zuſammenhang mit den ewigen Ideen des Lebens wahrhaft komiſch werden kann, ſo legt ſich uns in dieſem Verhältniß zugleich die ganze Weltanſchauung der Komödie deutlich und erſchöpfend vor Augen. Die Idee verrichtet in der Komödie gewiſſermaßen Aſchenbrödeldienſte, aber ſie bleibt ſelbſt in den niedrigen und entſtellten Verhältniſſen, durch die ſie von der in der Tragödie behaupteten Höhe herabgezogen, die unſterbliche Göttin, mit deren Anerkennung und Verherrlichung ſich jeder Lebenshandel abſchließt, der tragiſche wie der komiſche. In der Komödie ſtrömt aber dieſe Fülle von Heiterkeit und Lebenszuverſicht aus dem Sieg hervor, welchen die Idee, nach Abwerfung der ſie ſo lange einhül-

lenden und unkenntlich machenden Maske, inmitten der bestehen bleibenden Wirklichkeit selbst feiert.

---

9. Die griechische Komödie.

Diese Dichtungsart nahm bei den Griechen ihre ursprüngliche Entstehung ebenfalls wie die Tragödie aus dem Cultus des Dionysos her, und zwar aus den bei demselben vorgetragenen Phallischen Gesängen. Der Name (κῶμος und ᾠδή Freudengesang, Lustspiel) bezeichnet in dieser Ableitung das ursprüngliche Wesen dieser Gattung, die, nach der trefflichen Beweisführung Böckh's (im Staatshaushalt der Athener II. 363 flgd.), anfangs durchaus lyrischer Art gewesen, und ohne alle dramatische Verknüpfung aus einem wirklichen Festgesang bestanden.

Diese Herleitung und Bestimmung der alten Komödie wird durch andere Etymologien, namentlich durch die bekannte κώμη, Dorf, schwerlich verdrängt. Dieser letzteren gedenkt auch Aristoteles (Poet. 3, 5, 6) ohne ihr jedoch beizupflichten, indem er sie nur als ein Bestreben der Dorer, besonders der Me-

garer, anführt, ſich die Erfindung der Komödie beizulegen, was eben durch dieſe Ableitung ſeine Wahrſcheinlichkeit gewinnen mußte, da nur bei den Dorern das Dorf κώμη genannt wurde, welches bei den Attikern δῆμος hieß. Es ſcheint aber, daß in der That bei den Megarenſern zuerſt die antike Komödie erblüht ſei, und zwar durch Suſarion, welcher die megariſche Komödie begründete. Aus dieſer bildete ſich die Attiſche Komödie hervor, in welcher dieſe Gattung eine der Tragödie ebenbürtige Vollendung durch Ariſtophanes erhält.

Dieſe Attiſche Komödie zerfällt ihrem Weſen nach in drei Perioden, in die alte, mittlere und neuere Komödie, die in dem Inhalt und in der daraus hervorgehenden Stilart von einander abweichen. Die alte Komödie hatte ſich ihren Kreis in der ganzen Wirklichkeit des Nationallebens gezogen und beutete ihn mit aller Freiheit der perſönlichen Satire, mit einer ironiſchen Zerſetzung aller öffentlichen Verhältniſſe, und mit der übermüthigſten Verſpottung aller geiſtigen, ſittlichen und politiſchen Richtungen des Tages aus. Die innere Auflöſung des antiken Staats- und Lebenskörpers ſchuf ſich in der alten Komödie dies eigenthümliche Organ der Selbſtan-

schauung und Selbstzerfleischung, durch welches sie mit dem eigenen Verderben in witzigster Weise abrechnete. Als die Dichter der alten Komödie werden der Dorer Epicharmos aus Kos, Krates, Kratinos aus Athen, Eupolis, Pherekrates, Platon, und Aristophanes aus Athen (Olymp. 88 bis 97), als die bedeutendsten angeführt. Die umfassendste Richtung und glänzendste künstlerische Ausbildung erhielt aber die Komödie durch den letztgenannten Aristophanes.

Dieser Dichter schrieb 54 Komödien, von denen uns noch 11 vollständig überliefert sind, nämlich der Plutos, die Frösche, die Ritter, die Acharner, die Thesmophoriazusen, die Ekklesiazusen, der Friede, die Wolken, die Vögel, die Wespen, und die Lysistrata.

In diesen Stücken, obwohl sie uns nur einen kleinen Theil einer großartigen Productivität überliefern, überschauen wir doch den reich ausgestatteten Genius des Dichters in seinen wesentlichsten Richtungen und in dem vollständigen Verhältniß der Opposition, das er seiner Zeit gegenüber einnahm.

Er erscheint uns darin selbst als ein begeisterter Anwalt für die alte, einheitliche, von den Göttern

getragene, im strengen Kunststyl gebundene Zeit des griechischen Nationallebens. Dieses edle und hohe Pathos, mit welchem er für die alte Einheit und Undurchbrochenheit der hellenischen Nationalität schwärmte, müssen wir ihm zunächst zugestehen. Es bildet den Kern seiner Poesie, und die Quelle der großen dichterischen Schönheiten, welche in den Komödien des Aristophanes, mitten unter den ausgelassensten Ausbrüchen des Cynismus und der Obscönität, oft so wunderbar zart, mit überschwänglicher Innerlichkeit, und im höchsten Zauber künstlerischer Formen, hervorblühen.

Indem aber sein Humor diese Trauer über den socialen und politischen Verfall der Zeit zu seiner Grundlage hat, steigt er daraus zugleich wie eine entfesselte Mänade hervor, welche sich an der Gemeinheit und Schlechtigkeit der Gegenwart berauscht zu haben scheint und in wilder Trunkenheit die Fackel ergreift, um in die verborgensten und ekelhaftesten Winkel des Verderbens hineinzuleuchten. Er brachte die lebenden Personen seiner Zeit, welche er als Repräsentanten der von ihm bekämpften Richtungen betrachtete, selbst auf die Bühne, und gab sie oft mit hinreißendem Erfolg der Verspottung des Volkes

Preis, das in ihnen ſeine eigene Verwirrung beklatſchen mußte.

So gewinnt die Ariſtophaniſche Komödie in dieſer Zeit des griechiſchen Lebens eine wahrhaft dämoniſche Bedeutung. Sie tritt als das Gewiſſen der Nation ſelbſt heraus und verhängt auf ihre Anklagen ſofort die Strafen, zu deren Vollziehung ſie, ſtatt der Furien, den Witz und die Ironie ausgeſendet hat. Seine politiſche Stellung hat Ariſtophanes beſonders ſcharf in den Rittern ausgeprägt, und er erſcheint uns darin im entſchiedenen Gegenſatz gegen die demagogiſche Richtung des atheniensiſchen Staatslebens, welche in dem Volksführer Kleon, der an der Spitze der Handwerker und der armen Leute ſteht, ihren Vertreter hat. Die Hauptſatire trifft aber eigentlich das Volk ſelbſt, welches als der Demos von Athen wie ein kindiſcher alter Herr dargeſtellt wird, und welchen zuletzt der Wurſthändler in ſeinem Keſſel neu aufkocht, um ihn zu verjüngen, und zu der alten nationalen Herrlichkeit zurückzubringen. Nicht minder haßte Ariſtophanes in der Philoſophie dasjenige unterhöhlende und zerſtörende Element, welches den Nationalglauben der Griechen vernichtet und die ganze Einheit des antiken Lebens

gebrochen hatte. Daher ſeine feindliche Stellung zum Sokrates, welcher in den Wolken eine ſo polemiſche Behandlung erfährt.

Ariſtophanes machte ſelbſt ſchon in ſeinem Plutos den Uebergang in die mittlere Komödie, die eigentlich keine beſondere Gattung für ſich bildet, ſondern nur nach der durch ein Staatsverbot herbeigeführten Beſchränkung, lebende Perſonen auf die Bühne zu bringen, ſich reformirt hat. Dadurch wurde der alten Komödie ein Hauptorgan genommen, welches ſie mit der Wirklichkeit verknüpfte, und ſie mußte ihre Geſtalten verallgemeinern, dadurch aber auch in der lebendigen Bedeutung, welche ſie früher für das Tagesleben gehabt, ſchwächen. Unter den Dichtern der mittleren Komödie werden vornehmlich Antiphanes und Alexis mit einiger Auszeichnung genannt. In der neueren Komödie vollendete ſich die in der mittleren eingeſchlagene Richtung zu einem ganz beſtimmten Typus, indem in ihr das eigentliche Luſtſpiel, welches die allgemeinen Lächerlichkeiten und Beſchränktheiten menſchlicher Situationen und Verhältniſſe zum Gegenſtand hat, hervorgeht.

Der berühmteſte Dichter der neueren Komödie iſt Menander (Olymp. 109, 3. — 122, 2), der mehr

als hundert Stücke geschrieben, und außer den wenigen von ihm erhaltenen Fragmenten (herausgegeben von Meinecke, Berlin 1823) uns eigentlich nur in den Nachbildungen des römischen Terenz aufbewahrt ist. Mit ihm rang Philemon (Olymp. 112, 3. — 129, 3) um den Preis des Tages, und scheint zum Theil glücklicher als sein Nebenbuhler gewesen zu sein, was von Einigen als der Grund angegeben wird, daß sich Menander ertränkte.

---

10. Die römische Komödie.

Die Komödie der Römer, obwohl sie von der Nachahmung des Griechischen sich nicht losketten konnte, und ganz im Geleise desselben arbeitete, versuchte doch mit einigen freieren Bewegungen das römische Volksleben selbst in sich aufzunehmen. Dies muß besonders von M. Accius Plautus aus Sarsina in Umbrien, einem Zeitgenossen des Ennius (184 vor Christus gestorben), gesagt worden. Nachdem er früher Director einer Schauspielertruppe gewesen war, lebte er in dürftigen Verhältnissen als

Digitized by Google

Arbeiter zu Rom, und ſchrieb in dieſer Lage, in der er das Leben der modernen Stände kennen zu lernen Gelegenheit hatte, ſeine erſten Luſtſpiele, die einen ſo bedeutenden Erfolg hatten, daß man ihn als Begründer einer neuen Gattung anſehen mußte, wie denn auch viele Stücke dieſer Art (man zählt 130 Fabulae Plautinae) ſeinem Namen zugeſchrieben wurden, die anderen Dichtern angehören. Plautus beutete zwar auch die Griechen, beſonders die neuere Komödie derſelben, aus, woher er auch manche griechiſche Worte und Wendungen in ſein Luſtſpiel herübernahm. Aber er ſchmolz doch zugleich dieſe entlehnten Stoffe auf nationale Weiſe um und erfüllte ſie mit einem durchaus volksthümlichen Witz, der uns oft das innerſte Weſen des römiſchen Lebens ſchlagend beleuchtet. Seine Sprache iſt friſch und kraftvoll aus dem Leben gegriffen und entfaltet ſich oft in kunſtmäßiger, großartiger Gliederung, der ſich ſein Metrum wie ein leicht hinwallendes Gewand anſchließt.

Wenn Plautus das Volksluſtſpiel begründete, ſo hatte es dagegen Publius Terentius Afer aus Carthago (194 vor Chriſtus geboren) mehr auf das höhere geſellſchaftliche Luſtſpiel abgeſehen, das er

nach den Typen der neueren griechischen Komödie zu gestalten suchte. Er besitzt nicht so viel Kraft der Erfindung und nicht so viel natürlichen Witz als Plautus, aber seine Sprache ist reiner und sorgfältiger im Stil der gebildeten Gesellschaft, und seine ganze Darstellung beruht auf einer ebenmäßig ausgebildeten Technik und einer vorherrschend ethischen Behandlung der Charaktere und Verhältnisse. Wir erhalten aus seinen correct gearbeiteten Stücken eine anschauliche Vorstellung von dem Lebenston der römischen Gesellschaft.

Neben Plautus und Terentius ist Cäcilius Statius aus Insubrien, ein Freund des Ennius, zu nennen, der ebenfalls nach den Mustern der neueren griechischen Komödie, besonders nach Menandros, arbeitete. Dasselbe gilt von L. Afranius, der in die griechische Komödie römische Charaktere hineinbrachte.

Mit diesen künstlichen und kunstmäßigen Komödienschreibern wetteiferten oft sehr glücklich die Dichter der volksthümlichen Atellanen, unter denen besonders Q. Novius und L. Pomponius Bononiensis, welchem letzteren witzige Parodien und Volksschilderungen nachgerühmt werden, anzuführen sind.

Es fehlte auch nicht an Dichtern, welche dem römischen Volksdrama selbst eine höhere kunstmäßige Form und Sprache zu geben versuchten, wie Cn. Natius, welcher die Gattung der Mimijamben aufbrachte, der witzige Ritter D. Laberius, und Publius Syrus, an dessen Mimen der moralische Ton und die Sentenzenfülle gerühmt worden.

Ende des ersten Bandes.

Berlin, Druck von A. W. Hayn.

Dramaturgie,

oder

Theorie und Geſchichte

der

dramatiſchen Kunſt.

Von

Theodor Mundt.

Zweiter Band.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

Inhalt.

Vierter Abschnitt.

Das italienische Theater.

		Seite
1.	Die gelehrte Komödie der Italiener, und die Oper	3
2.	Das italienische Lustspiel	18
3.	Das Schäferdrama	39
4.	Vermischte Dichter-Gruppen	44

Fünfter Abschnitt.

Das englische Theater.

1.	Die Vorläufer Shakspeare's	75
2.	Die englischen Theater zu Shakspeare's Zeit	88
3.	Shakspeare's dramatischer Genius	93
4.	Shakspeare's Leben	103
5.	Ausgaben und Reihenfolge der Shakspeare'schen Stücke	113
6.	Shakspeare's historische Stücke	121
7.	Die Tragödien Shakspeare's	133
8.	Shakspeare's Komödien	144
9.	Die Nachfolger Shakspeare's und die Ben-Jonson'sche Schule	153
10.	John Fletcher und Francis Beaumont	171
11.	Philipp Massinger	183
12.	Vermischte Dichter-Gruppen	189
13.	Das englische Theater zur Zeit der Restauration. Die Periode der Libertinage	201
14.	Das Zeitalter der Königin Anna. Die dramatischen Dichter Englands bis zur Gegenwart	222

Sechster Abschnitt.

Das spanische Theater.

		Seite
1.	Cervantes	235
2.	Lope de Vega	251
3.	Calderon	260
4.	Vermischte Dichter-Gruppen	265

Siebenter Abschnitt.

Das französische Theater.

1.	Der französische Nationalgeist und die Antike	273
2.	Das Siebengestirn. Jodelle	281
3.	Weitere Ausarbeitungen der gebildeten französischen Dramatik	294
4.	Corneille	305
5.	Racine	318
6.	Voltaire	324
7.	Molière	329
8.	Die dramatischen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts	341
9.	Die Dramatiker der Revolution und Kaiserzeit	357
10.	Die neuromantische Schule	364

Achter Abschnitt.

Das deutsche Theater.

1.	Die Möglichkeit eines deutschen Nationaltheaters	377
2.	Wiederbeginn des deutschen Drama's im siebzehnten Jahrhundert	382
3.	Oper und Ballet	398
4.	Die deutschen Schauspielergesellschaften im siebzehnten Jahrhundert	401
5.	Die französische Regelmäßigkeit und die deutsche Correctheit	406
6.	Die Fortbildung des deutschen Drama's seit Lessing	415

Vierter Abſchnitt.

Das italieniſche Theater.

1. Die gelehrte Komödie der Italiener, und die Oper.

Der italienischen Kunstkomödie, welche sich vorzugsweise so nannte und die im Volke und in der Freiheit des Volkes ihr Leben hatte,[1] stand die gelehrte Komödie (Commedia erudita) anfänglich nur in vereinzelten Versuchen gegenüber, bis sie an den italienischen Höfen eine eigenthümliche Pflege und Ausbildung erhielt, und dadurch zugleich der Anfang einer kunstmäßigeren dramatischen Dichtung und Theaterdarstellung wurde.

Jene ästhetische Hofwirthschaft, welche sich im neueren Europa zuerst in Italien organisirte, gab eigentlich der modernen Theaterkunst als solcher ihre erste Entstehung und ihre erste künstlerische wie luxuriöse Ausstattung. Die Hoffeste der italienischen Fürsten, die zu einer romantischen Verherrlichung der Gewalt den Reigen aller Künste aufboten und

1 Vgl. Bd. I. S. 244 flgd.

in ihren Aufzügen Poeſie, Muſik, Tanz und Malerei durcheinandermiſchten, hüllten ſich dabei vorzugsweiſe gern in die Gewänder des klaſſiſchen Alterthums, welches damals, und vornehmlich durch die geiſtreichen und kunſtenthuſiaſtiſchen Mediceer, gewiſſermaßen als eine excluſive Hofſache in Geltung kam und ein Vorrecht vornehmer Bildung ausmachte.

Der Geiſt des Alterthums, welcher ſpäter ein Gährungselement für die Freiheitsideen der modernen Völker wurde, erhielt hier zuerſt eine Modezurichtung für dieſe äſthetiſch gebildeten Hofzirkel, welche die politiſche Unfreiheit mit platoniſcher Philoſophie umrankten, und bald auch eine Zierde des Hofhalts darin ſuchten, ein Theater im Sinne der alten Griechen und Römer zu haben.

Eine geregelte Organiſation dieſer alterthümlich gelehrten Theaterſpiele fand jedoch noch nicht Statt, ſondern es wurden bei beſonders feſtlichen und öffentlichen Gelegenheiten und dann nur zum Zweck einer einzigen Aufführung Theater aufgeſchlagen, deren prächtige und koſtſpielige Einrichtung an ſich ſchon die Bewunderung der ganzen Zeit erregte, und zu denen gewöhnlich alle italieniſchen Fürſten der Nachbarſchaft mit ihrem geſammten Hofſtaat als Zuſchauer herangezogen kamen, wie auch das größere Publikum

ohne Erlegung eines Eintrittspreises theilnehmen durfte. Dies letztere Verhältniß scheint sich schon daraus ergeben zu haben, weil die Großen des Hofes selbst und die berühmtesten Gelehrten der Zeit in der Darstellung der Rollen wetteiferten, und die Aufführung überhaupt für eine öffentliche, von den Fürsten veranstaltete Nationalfeierlichkeit angesehen wurde.

Nicht minder waren es die in Italien fast überreichlich gedeihenden Akademieen und gelehrten Gesellschaften, welche sich die Pflege der dramatischen Kunst und namentlich der Komödie eifrig angelegen sein ließen. Die Wiederherstellung des Theaters der Alten war dabei der ausgesprochene Zweck aller Thätigkeit, und zu diesem Ende wurden nach dem einmal angenommenen Zuschnitt regelmäßige Komödien in Masse angefertigt, aus deren theatralischer Darstellung denn auch diese Akademieen bald ein völlig organisirtes Geschäft machten. Fast in jeder Stadt Italiens entstand eine solche Akademie, die unter diesem Namen eigentlich nur eine etablirte Theatergesellschaft war, welche ihre Stücke für Geld aufführte. Die Bezeichnung einer Akademie für öffentliche Darstellungen und Vorträge überhaupt, welche man noch heut bei manchen Gelegenheiten

gebrauchen ſieht, ſcheint dieſen Urſprung aus der Theatergeſchichte Italiens hergenommen zu haben. In Italien hat es ſich daraus bis in die neuere Zeit erhalten, daß die Theater Eigenthum der Akademieen ſind und von dieſen verwaltet werden. An eine wiſſenſchaftliche Bedeutung des Titels eines Akademikers iſt dabei nicht mehr zu denken, da derſelbe von den Vätern auf die Kinder vererbt und auch abgekauft werden kann.[1]

Die entweder von den Akademieen oder an den Höfen dargeſtellten Stücke waren zuerſt entweder Nachahmungen oder Uebertragungen der antiken Dramatiker, und beſonders gaben die Komödien des Plautus und die Tragödien des Seneca dabei den herrſchenden Ton an. Die Aufführung der plautiniſchen Stücke in lateiniſcher Sprache ſelbſt war ſchon durch die Akademie zu Rom in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts mehrfach verſucht worden, und das Theater fand überhaupt inſofern Eingang in Italien, als man die Bedeutung der claſſiſchen Studien damit verknüpfte und den Ruhm einer lebendigen Wiederherſtellung des Alterthums darin ſah.

Unter den Dichtern, welche dieſer Richtung dien-

[1] Vgl. Sismondi, die Literatur des ſüdlichen Europa's, deutſch von L. Hain. I. 304.

ten und ihr einen entscheidenden Anstoß gaben, ist hauptsächlich Angelo Poliziano anzuführen, wie er sich statt seines eigentlichen Namens Ambrogini von der kleinen toscanischen Stadt nannte, wo er im Jahre 1454 geboren wurde. Wir sehen in ihm den eigentlichen Hofdichter der Mediceer, welcher schon frühe die classische Gelehrsamkeit, die er als großer Meister beherrschte, mit poetischer Höflingsbegeisterung geschickt zu vereinigen wußte, indem er bereits als sechszehnjähriger Jüngling das berühmte Turnier, welches Giuliano und Lorenzo von Medici dem florentinischen Volke gaben, in verherrlichenden Stanzen besang.

Sein hierher gehöriges Product ist aber ein in antiker Form gedichtetes Drama, der Orfeo, in welchem er auch durch Hinzufügung der musikalisch ausgeführten Chöre eine Wiederherstellung der Tragödie der Alten beabsichtigt zu haben scheint, obwohl er mit großer Flüchtigkeit und unter lärmenden Zurüstungen zu einem Hoffeste, der Rückkehr des Cardinals Gonzaga (zu deren Feier das Spiel in Mantua im Jahre 1472 stattfinden sollte), sein Stück, eine Arbeit von zwei Tagen, hinwarf.

Es wird dieses seltsame Product, welches als eine Art von pastoraler Tragödie erscheint, gewöhn-

lich als die erste moderne Oper angeführt, und trägt auch den zwitterhaften Typus dieser Gattung, die hier sehr charakteristisch aus den raffinirten gesellschaftlichen Combinationen der modernen Kunst hervorgeht, schon in seiner ganzen halb unsinnigen, halb grotesken Zusammensetzung an sich. Es stellt sich in einer bunten Reihe von lyrischen Gedichten, Stanzen und Canzonen dar, unter denen auch sogar lateinische Oden eingemischt sind, denn wenn wir zuerst in schöner Gebirgslandschaft oben auf einem Berge den Orpheus mit seiner Leier im Arm auftreten sehen, finden wir ihn gerade damit beschäftigt, das Lob des Cardinals von Mantua in dreizehn sapphischen Odenstrophen in lateinischer Sprache zu singen. Seine weltberühmte Gewandtheit als Sänger zeigt er uns jedoch sofort darin, daß er plötzlich in italienische Stanzen voll der schmerzlichsten Liebesklage übergeht, weil ein Hirt ihm eben meldet, daß die schöne Euridice, seine Gemahlin, an dem Biß einer Viper gestorben sei, auf welche sie fliehend vor dem Aristäus getreten. Als er, nach seinen bekannten Abenteuern in der Unterwelt, die ebenfalls dargestellt werden, seine Geliebte zurückerhält, fühlt er sich dadurch abermals veranlaßt, lateinisch zu singen, wozu er jedoch diesmal auch eine Elegie aus Ovid's Kunst zu lieben benutzt.

Das Ganze schließt mit einer Dithyrambe zu Ehren des Bacchus, die als Product schwunghafter und schöngeformter Lyrik vortrefflich zu nennen ist, wie denn überhaupt die Formenpracht der italienischen Sprache in diesem berühmten Gelegenheitsstück des Polizian in einem hohen Grade ausgebildet erscheint. Das ganze Product hat übrigens nur den Umfang von sechszehn Octavseiten.

Wie es mit der Musik zu den Chören bestellt gewesen sein mag, darüber liegen uns keine genaueren Nachrichten vor. Das eigentliche Opernelement als solches wurde jedenfalls erst später ausgebildet, und erhielt namentlich in Florenz in dem kunstsinnigen Kreise des Grafen Giovanni Bardi di Vernio, in dessen Hause man sich viel mit Untersuchungen über die Musik der alten griechischen Tragödie beschäftigte, eine besondere Pflege.[1]

In dieser Gesellschaft lebte auch der berühmte Vincenzo Galilei, welcher als Frucht der gelehrten und vornehmen Unterhaltungen im Hause des Grafen von Vernio seinen Dialog della musica antica e moderna herausgab, in welchem sein Gönner selbst als eine Hauptperson des Gesprächs beständig miteingeflochten erscheint.

[1] Arteaga, Geschichte der italienischen Oper, deutsch von Forkel. I. 206.

Galilei, welcher sich gegen die harmonische Vielstimmigkeit der Musik erklärte, wollte dieselbe durchaus zu dem declamatorisch recitirenden Charakter, welchen sie im Alterthum gehabt, zurückgeführt wissen, und es wurde von ihm in dieser Weise eine Scene des Ugolino von Dante für eine Singstimme mit Begleitung einer Viola zurechtgemacht. In dem alterthümlichen Concert, welches er im Hause seines Grafen veranstaltete, folgten auch noch einige Stücke aus den Klageliedern Jeremiä, welche er in derselben Art componirt hatte. Auch fand sich für diese Gattung von Musik ein besonders geschickter Sänger in der Person des Giulio Caccini, der sich später auch als Componist zeigte, indem er ein Spiel, welches der Graf Vernio zur Vermählungsfeier des Ferdinand von Medici mit Christina von Lorena (1590) geschrieben, unter dem Titel „Kampf Apollo's mit dem Drachen" (Combattimento d'Apolline col Serpente) in Musik setzte. Bei Eröffnung der Scene sah man einen großen Wald, mit der Höhle eines Drachen. Derselbe hat sich eben so schrecklich gebärdet, daß durch die wiederholten Schläge seines gebogenen Schwanzes alle Bäume theils abgeschlagen, theils ringsumher mit Schaum bedeckt sind. Männer und Frauen im Kostüm griechischer Landleute

treten auf, und wehklagen in Wechsel-Chorgesängen über die Verheerungen des Ungethüms, das endlich selbst auf der Scene erscheint, nunmehr aber vom Apollo selbst, der unversehens vom Himmel herabkommt, in einem mit allen Schrecknissen ausgeführten Streit durch die Pfeile des Gottes erlegt wird. Die musikalische Ausführung dieses kleinen Stücks war ganz nach den musikalisch-poetischen Wettstreiten der Citharisten in den pythischen Spielen eingerichtet. [1] Die Musik und Vortragsweise des Caccini machte übrigens in seiner Zeit außerordentliches Aufsehen, und begann überall an den Höfen der italienischen Fürsten in Mode zu kommen.

Die Stadt Florenz erscheint überhaupt für die Geschichte und Ausbildung der italienischen Oper von besonderer Wichtigkeit, und nachdem der Graf von Vernio nach Rom an den Hof des Papstes Clemens VIII. als Maestro di Camera berufen worden, übernahm ein anderer florentinischer Edelmann, Jacopo Corsi, das Protektorat der schönen Künste und namentlich der im Verein mit der Poesie auszubildenden Musik. Seine Freunde waren Ottavio Rinuccini, ein florentinischer Edelmann und Dichter, und der Musiker Jacopo Peri, zu welchem

[1] Vgl. Forkel, in einer Anmerk. zu Arteaga a. a. O. I. 208.

Bunde ſich auch Caccini im Wetteifer der Beſtrebungen geſellte. Das wahre alte Recitativ der Griechen wieder aufzufinden, war das Ziel, um das ſich alle Bemühungen und Verſuche im Corſi'ſchen Hauſe drehten, und zur Ausführung eines ſolchen Experiments mußte Rinuccini ein dramatiſches Gedicht, Daphne, ſchreiben, zu welchem Peri und Caccini in gemeinſchaftlicher Arbeit die Muſik anfertigten. Bedeutenderen Eindruck ſcheint jedoch die von Rinuccini ſpäter gedichtete Eurydice gemacht zu haben, welche er tragedia per musica nannte, und die jedenfalls mit größerem Rechte, als die denſelben Gegenſtand behandelnde Gelegenheitscompoſition des Polizian, als die erſte Geſtaltung einer Oper angeführt werden kann. Die muſikaliſche Compoſition hatte größtentheils Peri geliefert, obwohl auch Caccini bei den Chören betheiligt genannt wird. Das Stück wurde bei einer außerordentlich feierlichen Gelegenheit zum Erſtenmale aufgeführt, nämlich bei der Vermählung der Maria von Medici mit Heinrich IV. König von Frankreich, und wurde demgemäß mit einer zauberiſchen Pracht der Decorationen und Maſchinerieen ausgeſtattet, wie man bis dahin noch nichts Aehnliches in der ſceniſchen Kunſt geſehen. Um ſo unvergeßlicher mußte der Eindruck ſein, welchen die aus

allen Vornehmheiten und Berühmtheiten Italiens zusammengesetzte Zuschauer-Versammlung von dieser neuen florentinischen Erfindung, wofür man es ansah, davontragen mußte. Die Oper trat hier sogleich in der luxuriösesten Ausbildung derjenigen Maschinerieen auf, welche später dieser Gattung in ihrer abenteuerlichen Vermischung sinnlicher und idealischer Elemente stets eigenthümlich geblieben sind, und worin Rinuccini sowohl in seiner Eurydice wie in seiner darauf folgenden (von Claudio Monteverde componirten) Ariadne bereits das Unglaublichste zu Tage bringen ließ. Man erlebte in seinen Stücken nicht nur Meeresstürme, Donner und Blitze, welche aus dem künstlich dargestellten Gewitterhimmel hervorbrechen, sondern man sah sich in die herrlichsten Wohnungen mitten in den elysäischen Feldern selbst versetzt, man durchwanderte den Tartarus mit allen seinen Qualen und Schrecknissen, oder man kam in Gegenden, wo die Bäume selbst ihre Stämme öffneten und schöne Mädchen und Satyrn daraus hervorspringen ließen, wie es auch an Flüssen nicht fehlte, in deren hellem Wasser badende Nymphen auf das Anmuthigste plätscherten. —

In verschiedener Form waren also die regelmäßigeren Darstellungen der dramatischen Kunst in Ita-

lien aus den Bedürfniſſen des Hoflebens und der excluſiven Bildung hervorgetreten. Die Aufführung der Komödien des Plautus in der lateiniſchen Urſprache ſcheint noch bis in's ſechszehnte Jahrhundert hinein neben den Stücken neuerer Dichter hergegangen zu ſein. Dem Herzog Hercules I. von Eſte, welcher auf dem Hofe ſeines Palaſtes ein großes Theater von Holz hatte errichten laſſen, ſoll eine Aufführung der Menächmen des Plautus, wie Napoli Signorelli erzählt, mehr als tauſend Ducaten gekoſtet haben. —

Ein eifriger Gönner der aufblühenden dramatiſchen Dichtkunſt war aber der äſthetiſch geſinnte Papſt Leo X., deſſen ſchöngeiſtige Hofhaltung in dieſer Zeit ſo berühmt geworden war, daß ein gewiſſer Camillo Querno, der gehört hatte, daß Leo alle Dichter mit Penſionen belohne, eines Tages mit einem Gedichte von 20,000 Verſen beladen in Rom ankam, und Leo krönte dieſen Querno (welchen Pope in ſeiner Dunciade den Antichriſten des Witzes nennt) mit ſeinen eigenen päpſtlichen Händen, nachdem er ihn auf einem Elephanten zum Capitol hatte reiten laſſen. Es war dieſelbe Zeit, wo Luther in Wittenberg ſeine Theſen gegen den Ablaß angeſchlagen. Leo aber, umgeben von ſeinen witzelnden Hofdichtern und mit-

ten unter den ſchäumenden Trinkgelagen des Vaticans, hatte von ihnen geſagt: ein voller trunkener deutſcher Mönch habe ſie geſchrieben; wann er wieder nüchtern geworden, werde er ſchon anders denken!

Während aber dieſer geiſtreiche Mediceer mit den hiſtoriſchen und reformatoriſchen Bewegungen ſeiner Zeit ſich mehr und mehr überwarf und die Gefahren der Kirche mit einem Bonmot beſeitigen zu können glaubte, förderte er wenigſtens die Theaterkunſt und das Drama aus aufrichtigem Herzen. Vornehmlich begünſtigte er die theatraliſchen Beſtrebungen des Dichters Giovan-Giorgio Triſſino (geb. 1478 zu Vicenza, geſtorben 1550 zu Rom), der mit dem Talent des Dramatikers zugleich das gewiſſermaßen verwandte des Staatsmannes und Diplomaten vereinigte, und in dieſer Doppelbeziehung auch vom Papſt Leo mit Auszeichnung gebraucht wurde, indem er ihn zu ſeinem Theaterdichter und zu ſeinem Geſandten (an Kaiſer Maximilian, 1516) machte. In der erſteren Eigenſchaft, in der wir den vielbegabten Triſſino hier nur zu betrachten haben, iſt er uns durch ſeine in dem erblichen Ruhm der Literaturgeſchichten forterhaltene Tragödie Sophonisbe bemerkenswerth, die der Papſt mit einem großen Prachtaufwande in Rom zur Aufführung bringen ließ. Sismondi ſagt

von dieſem ganz und gar im Geiſt und in den Formen des Euripides gedichteten Drama, daß man es mit Recht wie die letzte der Tragödien des Alterthums anſehen könne. Die aus der gelehrten Aneignung hervorgegangene Form erſcheint jedoch theilweiſe mit wahrhaft poetiſcher Lebenswärme durchgeiſtigt, und zugleich hat ſich Triſſino auch darin dem hohen Sinn des griechiſchen Drama's angeſchloſſen, daß er die Begebenheiten und Charaktere in ſeinem Stücke in den Zuſammenhang einer großen Staatsaction geſtellt. Für die gewöhnliche Sprache des Dialogs bediente er ſich der reimloſen Verſe (versi sciolti), dagegen läßt er in den geſteigerten leidenſchaftlichen Stellen und in den Chören den Wechſel der lyriſchen Maaße in allem ihrem Reichthum eintreten. Wenn man dies Stück vom Standpunkt eines heutigen Leſers betrachtet, möchte es wohl kaum noch für genießbar befunden werden; in ſeiner Zeit aber iſt ihm das Streben, die dramatiſche Dichtung auf ein höheres und kunſtvolleres Element zu begründen, nicht abzuläugnen.[1] — Unbedeutender iſt jedenfalls ſeine auch in antiker Form gehaltene Tragödie I Simillimi, worin er dem Muſter des Terenz folgt.

[1] Eine Ueberſetzung der Hauptſcenen dieſer Tragödie findet man in Genthe's Handbuch der italieniſchen Litteratur. II. 310 flgd.

Der Stoff dreht ſich um die unerſchöpflichen Verwickelungen der Zwillinge, die ſeit dem römiſchen Luſtſpieldichter bis auf die neueſten Zeiten herab zu den ewigen Unvermeidlichkeiten des Theaters gehört haben. —

Ein Freund Triſſino's, und in denſelben Beſtrebungen wirkſam, iſt Giovanni Rucellai (1457 bis 1526), der Commandant der Engelsburg, und ein Vetter des Papſtes Leo X., welcher den Dichter bewog, in den geiſtlichen Stand zu treten. In ſeinem vierzigſten Jahre dichtete er das Trauerſpiel Roſimonda, und brachte daſſelbe in ſeinem Garten vor dem Papſte zur Aufführung. Dies Stück war ebenfalls ganz in den Formen des Euripides gedichtet. Die Gemeſſenheit der antiken Darſtellung ſteht aber hier zu dem barbariſchen, aus der Geſchichte der Longobarden entlehnten Stoff in einem ſeltſamen Contraſt. Von dem innern Organismus des antiken Drama's, an welchen ſich ſein Freund Triſſino ſtreng gehalten hatte, wich er hier und da in der Einheit des Orts, und auch darin ab, daß er ſein Stück in fünf Acte abtheilte. In ſeinem poetiſchen Nachlaß befand ſich auch ein nach der Tauriſchen Iphigenia des Euripides gearbeitetes Trauerſpiel Oreſt, das er, ſowie ſein anmuthig geformtes Lehrgedicht über

die Bienen (le api), der Sorgfalt Triſſino's anempfohlen hatte. —

In dieſer Manier bildete ſich das alte italieniſche Theater eine Zeitlang durch vielfache Verſuche fort, deren noch eine große Anzahl namhaft zu machen wäre, und in denen wir eigentlich nur vornehme und gelehrte Pedanten thätig ſehen, die Poetik des Ariſtoteles auf eine frazzenhafte und geſchmackloſe Weiſe in Anwendung zu bringen. Es fehlte den neueren Italienern das dramatiſche Naturell und die bewegliche Kraft der Erfindung, womit die Franzoſen ſpäter auf der Grundlage des antiken Drama's und der ariſtoteliſchen Begriffe wenigſtens einen großen und merkwürdigen Prachtbau aufführten. Die italieniſchen Compoſitionen dieſer Art, die heut in dem unterſten Schutthaufen der Literatur begraben liegen, ſind nichts als froſtige Abhandlungen, die zu keinem wirklichen Leben gelangen konnten.

---

2. Das italieniſche Luſtſpiel.

Freier und mehr von dem nationalen Geiſt durchhaucht, geſtaltete ſich aus jenen antiken Beſtrebungen

heraus das Luſtſpiel der Italiener, zuerſt namentlich durch den genialen Ludovico Arioſto (1474—1533), der vielleicht von der Natur zu etwas Beſſerem auserſehen war, als der Hofromantiker der Familie von Eſte zu ſein, zu deren Dienſt und Huldigung er die alten romantiſchen Zeiten in ſeinem Raſenden Roland verarbeitete. Dieſer glänzende und muthwillige Geiſt, der ſich wohlgefällig in die geſellſchaftliche und politiſche Verderbniß ſeiner Zeit einſpinnt und die Netze ſeiner üppigen Phantaſie darüber ausbreitet, ſuchte in ſeinen Komödien, die er zum Theil noch vor ſeinem großen epiſchen Gedichte ſchrieb, zunächſt auch nur die Frucht antikgelehrter Bildung zu geſtalten, aber es überkam ihn dabei, vielleicht ohne daß er es anfangs ſelbſt wollte, die innere Lebendigkeit ſeines eigenen Genius.

Als die älteſten Luſtſpiele der Italiener werden gewöhnlich die obengenannte Komödie des Triſſino und ein Stück des Kardinals Bernardo Dovizio von Bibbiena, unter dem Titel Calandra (gedruckt zum Erſtenmal in Venedig, 1523), angeführt. Doch ſcheint es, daß Arioſto, der ſein erſtes Luſtſpiel la Cassaria (die Pächterin) ſchon vor dem Jahre 1500 in Rom ſchrieb, die gegründetſten Anſprüche hat, als der erſte Führer der italieniſchen Komödien-

dichter angeſehen zu werden. Wie Bibbiena ſeine Calandra, ſo ſchrieb auch Arioſto ſeine erſten Komödien in Proſa, trug ſie jedoch auch ſpäter ſelbſt in Verſe über, wozu er ſich des ſogenannten verso sdrucciolo von zwölf Sylben (mit dactyliſchem Schluß) bediente, durch welchen er den jambiſchen Dialog-Vers des antiken Drama's zweckmäßig erſetzen zu können glaubte, und den er mit ſeinem unvergleichlichen metriſchen Geſchick zu einem beweglichen Ausdruck für die Sprache des gewöhnlichen Lebens zu machen ſtrebte. Von ſeiner Komödie la Cassaria wird erzählt, daß er eine Situation mit ſeinem eigenen Vater dazu benutzt habe, der ihn eines Tages heftig ausgeſcholten, was ſich der junge Arioſto mit größter Aufmerkſamkeit und ohne ein Wort zu erwiedern angehört. Ueber denſelben Gegenſtand aber, der ihm den Tadel zugezogen, wußte er ſich bald darauf gegen einen ſeiner Brüder auf das Siegreichſte zu vertheidigen, der nun ſeine Verwunderung darüber äußerte, daß Lodovico dieſe kräftigen Beweisgründe nicht ſofort dem Vater ſelbſt entgegengehalten, worauf der Dichter erwiederte, er habe gerade an dem Plan ſeiner Caſſaria gearbeitet und für dies Stück das Muſter einer väterlichen Zurechtweiſung gebraucht, da ſein Eroſilo ſich in der Komödie in einer ähnli-

chen Lage befunden wie er ſelbſt. Die Rede ſeines Vaters ſei ihm dazu im Ausdruck ſowohl wie im Gebärdenſpiel ganz vortrefflich erſchienen, und er habe dieſelbe darum im Anhören ſo aufmerkſam ſtudirt, indem er darüber vergeſſen ſich ſelbſt zu vertheidigen.

Auch das Talent des Komödiendichters gebrauchte Arioſto eigentlich nur für ſeine Verrichtungen als Hofcavalier, um die äſthetiſchen Launen und Geſchmacksgelüſte ſeines hohen Gönners, des Herzogs von Ferrara, Alfons I., in deſſen Dienſte er zuletzt getreten war, zu befriedigen. Nachdem ihn dieſer zuerſt zu mancherlei ſtaatsmänniſchen Aufträgen und unter Anderm auch dazu benutzt hatte, die Banditen der Garfagnana zu unterwerfen, erhielt er eine noch weit ſchwierigere Beſtimmung, als der Kampf gegen die Banditen geweſen, darin, daß ihn der Herzog zum Theaterdirector machte und ihm die Intendantenſtelle über ſeine neu zu begründende Hofbühne übergab. Der Dichter ſelbſt mußte den Plan zum Bau eines ſtehenden Theaters entwerfen, in welchem ſeine Komödien dargeſtellt werden ſollten. Er ſchrieb deren im Ganzen fünf, und da er mit Originalarbeiten für ſein Repertoir nicht ausreichte, ſo unternahm er es auch mehrere Stücke des Plautus und Terenz zu dieſem Zwecke zu überſetzen, von welchen Uebertra-

gungen jedoch nichts in den Druck gegeben wurde. Er verbrachte mit diesen Theaterbestrebungen die letzten Jahre seines Lebens, und scheint bei nur beschränkten Einkünften, die ihm daraus hergeflossen, die Kümmerlichkeit des Alters erfahren zu haben. Das Hoftheater von Ferrara, auf dem er seine Stücke mit großem Beifall zur Aufführung gebracht hatte, wurde noch kurz vor seinem Tode durch einen Brand in Asche gelegt.

Unter Arioſto's Komödien werden die beiden ersten, la Cassaria und i Suppositi (die Untergeschobenen), in der Regel als die vorzüglichsten betrachtet. In dem letztgenannten Stück, welches sich auf die in der Theaterwelt so vielfach ausgebeuteten Verwechselungen sich ähnlich sehender Brüder gründet, hat sich der Dichter vorzüglich den Eunuchus des Terenz und die Gefangenen des Plautus zum Vorbild genommen, wie er in dem Prolog selbst gesteht. Schon in das Gebiet der modernen Intriguenstücke streift hinüber la Lena (die Kupplerin), zu welchem ein Prinz des herzoglichen Hofes selbst, Francesco, Alfonso's zweiter Sohn, den Prolog gesprochen (1528), wie denn überhaupt die vornehmsten Hofcavaliere auf Arioſto's Theater in Ferrara Rollen übernahmen. Ein Luſtspiel von sehr verwickelter und künstlich verschlungener Handlung ist der Negromante (Schwarz-

künſtler), ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmt gewordenes Stück, das auch in's Franzöſiſche übertragen wurde und den beſonderen Beifall des Papſtes Leo X. fand, der es ſich in Rom vorſpielen ließ. Seine fünfte Komödie la Scolastica vollendete Arioſto nur bis zur vierten Scene des vierten Actes; ſein Bruder Gabriel aber, welchen er öfter bei den Theatergeſchäften in Ferrara gebrauchte, ſchrieb dieſelbe ſpäter zu Ende.[1]

Arioſto war ohne Zweifel mit einem bedeutenden Talent zum Komödiendichter ausgerüſtet, wovon auch ſein romantiſches Epos in der ganzen Anlage und Verwickelung der Scenen das unverkennbarſte Zeugniß abgiebt. Hätte er ſich in ſeinen Stücken mit der ganzen Freiheit und Erfindungsluſt ſeines poetiſchen Geiſtes gehen laſſen, ſo wäre er unter allen neueren Dichtern gerade der geeignetſte geweſen, um Schöpfer des modernen Luſtſpiels im wahrſten und umfaſſendſten Sinne des Wortes zu werden. Davon hielt ihn jedoch der antike Zuſchnitt zurück, von dem er ſich noch nicht ſo weit hatte frei machen können, um die Ueberlieferungen der alten griechiſchen und lateiniſchen Komödie in gewiſſen ſtereotypen Charakteren zu verlaſſen. Doch läßt er durch die Beweg-

[1] Eine ausführliche Beurtheilung der Arioſto'ſchen Komödien giebt Napoli-Signorelli Storia critica di teatri III. 177 flgd.

lichkeit des Dialogs und durch einen immer flüssigen Witz, der freilich häufig in starke Zoten überschweift, bereits ein modernes Element durchdringen, wie er auch zuweilen schon moderne und nationale Charaktere einführt, z. B. den verliebten Studenten in der Lena oder den pedantischen Rechtsdoctor Cleandro. Das moderne Lustspiel, das ungeachtet der günstigsten Elemente dazu immer die größten Hindernisse für seine Ausbildung findet, muß auch hier, wo es im Genius eines Arioſto auf dem besten und glänzendsten Wege war, gewissermaßen unverrichteter Sache wieder abbrechen. —

Auch den größten politischen Geist der neueren Zeit, Nicolo Macchiavelli, suchte die Muse des Lustspiels zu ihrem Dienst zu gewinnen. Der Stammvater der diplomatischen Kunst Europa's, der zum Theil wider seinen Willen und Absicht einem Trugsystem der Politik seinen unsterblichen Namen hat leihen müssen, bewies durch Dichtung von Komödien, daß seine Ansicht vom Staat und Fürsten, die er in seinem weltberühmten Buche niedergelegt, eine auch für das dramatische und theatralische Element fruchtbar zu machende Begabung in sich schließen müsse. In seinem Principe war er gewissermaßen als der große Staatsdramaturg aufgetreten, welcher lehren

wollte wie der Fürst mit seinem Volke Komödie spielen kann, und wie er, um den politischen Betrug zu einem entscheidenden zu machen, ein seine Lügen zu einer systematischen Charakterkunst ausbildender Schauspieler sein müsse. Wer so, wie Macchiavelli in diesem Buche gethan, in die inneren Schleichwege einer Tyrannenseele sich hineinbegeben konnte, und daraus die wahren dramatischen Momente des Despotismus in allen seinen Wendepunkten bloßstellen konnte, der mußte auch zum Komödiendichter ebenso innerlichst berufen sein, wie er zum größten Staatsmann und Diplomaten angelegt und ausgebildet war.

Die Komödien des Macchiavelli, deren er drei hinterlassen, zeichnen sich auch durch ein ächt dramatisches Leben, durch die ungemeine Wahrheit und Frische der Charaktere wie durch die ganze Behandlung der Intrigue auf eine Weise aus, wie man es in der italienischen Poesie bis dahin noch nicht gesehen. Der Dichter setzt hier die durchdringendste und schlagfertigste Menschenkenntniß in Scene, und zeigt die inneren Unterhöhlungen der menschlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse ebenso am Privatleben, wie er sie am öffentlichen Staatsleben der Völker erkannt hatte. Voltaire ertheilte ihm in der Komödie selbst den Vorrang vor Aristophanes, den er an ausschwei-

fender Fülle des Humors wie auch im witzigen Cynismus erreicht, in freier und lebensgetreuer Zergliederung der Charaktere aber weit übertrifft. Zwar hat auch Macchiavelli in seinen dramatischen Compositionen noch den Typus der antiken Komödie vor Augen gehabt, aber er durchwächst denselben auch sofort mit seiner schöpferischen Phantasie und hinreißenden Laune so eigenkräftig, daß der ursprüngliche Schematismus der Antike kaum noch sichtbar bleibt.

Sein berühmtestes und merkwürdigstes Stück ist die Mandragola, mit einem von dem Dichter selbst höchst eigenthümlich erfundenen, aber in oft kaum wiederzugebenden Zweideutigkeiten sich bewegenden Stoffe. Die Komödie von der Mandragola, die mit tiefen glühenden Lebensfarben geschrieben und in einer schneidend erdachten Verwickelung gehalten ist, bildet durchaus die sociale Ergänzung zu dem politischen Tractat vom Fürsten, und mag in dieser umfassenden Beziehung ein ausführlicheres Eingehen hier rechtfertigen. Macchiavelli hat darin zugleich, und zwar als der Erste unter allen neueren Lustspieldichtern, das ächt moderne Element der Tartufferie in socialer und religiöser Hinsicht aufgegriffen. Molière hat in seiner diesen Namen verewigenden Komödie die classische Figur für dieses Element geschaf-

ſen, aber Macchiavelli hatte es ſchon in ſeiner Komödie auf einer viel tiefer greifenden geſellſchaftlichen Grundlage entwickelt und als den eigentlichen Giftſtoff des modernen Lebens in einem beziehungsreicheren Zuſammenhange auseinandergelegt.

Ein Prolog in Verſen eröffnet das Stück auf eine ſehr joviale Weiſe. Dann lernen wir den Callimachus, einen jungen vornehmen Florentiner, kennen, der den Studien auf der hohen Schule in Paris obliegt, zugleich aber den bunten Freuden der Geſellſchaft, des Luxus und Lebensgenuſſes ſich ergeben hat. Bei einem Streit, in den er mit zweien ſeiner Landsleute über den Vorzug geräth, welcher den Italienerinnen oder Franzöſinnen gebühre, erwähnt ſein italieniſcher Freund, welcher den Schönheiten Italiens lebhaft den Preis zuſpricht, einer gewiſſen Lucrezia Calfucci, mit der er verwandt, die er aber als ſo ſchön, liebenswürdig und tugendhaft ſchildert, daß der heftig erregbare Callimachus ſich in dieſe Beſchreibung ſterblich verliebt, auf der Stelle nach Florenz abreiſt und dort glücklich die Bekanntſchaft der, wie er findet, ihren Ruhm noch weit übertreffenden Lucrezia macht. Dieſe Schöne zeigt ſich aber in ihrem ganzen Weſen keineswegs als eine leichte Beute, und hat außerdem einen ſehr läſtigen und albernen Ehegemahl in

der Person des Rechtsdoctors Nicias. Dieser ist jedoch auch zugleich wieder so dumm, daß der anfänglich ganz verzweifelnde Callimachus daran, wie an den Umstand, daß das Paar ohne die von Beiden längstersehnten Elternfreuden lebt, noch einige Hoffnungen für das Gelingen seiner brennenden Wünsche anknüpfen zu können glaubt.

Als sein Spießgeselle erscheint bei diesem Handel Ligurius, eine von jenen durchtriebenen Schmarotzerfiguren, die für einige Ducaten und einen wohlbesetzten Mittagstisch Alles thun und Jedermann dienen. Callimachus veranlaßt ihn, dem einfältigen Nicias von einer Badereise zu sprechen, die das von den Eheleuten bisher vergebens ersehnte Glück leicht zur Folge haben könnte, und zu diesem Behuf läßt sich Callimachus selbst als ein eben aus Paris angekommener berühmter Arzt im Hause des Nicias einführen, dem er durch einen Bombast abgedroschener lateinischer Phrasen sogleich den höchsten Begriff von seiner Gelehrsamkeit beizubringen weiß. Die Unterhaltung wird von Callimachus und Ligurius auf eine sehr verschlagene und anzügliche Weise geführt, und Nicias überzeugt sich endlich, daß gegen die Unfruchtbarkeit seiner Gattin ein Tränkchen von der Alraunwurzel helfen werde, das, wie ihm der

verkleidete Arzt vorschwatzt, schon vielfach von ihm angewandt worden und namentlich den Königinnen und Prinzessinnen Frankreichs stets prompt zu einem gesegneten Leibeszustand verholfen habe. Die Entzückungen des einfältigen Rechtsdoctors sind groß, werden aber bedeutend durch die hinzugefügte Erklärung des Callimachus gestört, daß nämlich Derjenige, welcher die Frau nach dem Genuß dieses Zaubertrankes zuerst umarmen werde, acht Tage darauf unrettbar sterben müsse. Zugleich wird jedoch dem verzweifelten Ehemann der sehr praktische Rath gegeben, daß er ja diese erste verhängnißvolle Umarmung seiner Frau einem Andern überlassen könne, wodurch dann das Gift wieder aus ihr herausgezogen würde.

Zu diesem Zweck trifft man die eigenthümliche Verabredung, daß Callimachus, Nicias, Ligurius und Sirus, des Callimachus Bedienter, sich Nachts in einer Vermummung auf die Straße begeben wollen, um auf den ersten besten jungen Kerl, der für diesen Plan tauglich, zu fahnden, und ihn geknebelt in Lucrezia's Gemach zu schleppen, aus dem er auch wieder heimlich, und ohne zu wissen wo er gewesen, herausgeschafft werden soll. Nicias hat nur das eine Bedenken, daß die ebenso spröde als sittige und schöne

Lucrezia nimmermehr in dieſen Handel einwilligen werde. Ligurius ſchlägt vor, den Beichtvater Lucrezia's, den Pater Timotheus, in das Geheimniß zu ziehen und durch Beſtechung zu gewinnen. Er begiebt ſich zu dieſem Ende ſelbſt zu dem Pater. Die Art, wie dieſer Mönch im dritten Act eingeführt wird, iſt meiſterhaft, und giebt eine Phyſiologie des geiſtlichen Gewiſſens, die ſchneidend genug entwickelt iſt. Ligurius prüft ihn erſt, inwiefern er überhaupt für Schandthaten dieſer Art zugänglich, und knüpft dabei ſehr wirkſam an die Barmherzigkeitslehre der chriſtlichen Kirche an. Um eine große Geldſumme für die Almoſenvertheilungen ſeines Kloſters zu erhalten, giebt es für ihn kein Verbrechen, und ſo entſchließt er ſich auch lediglich aus dem Prinzip der chriſtlichen Barmherzigkeit, zu der Verführung der ſchönen Lucrezia ſeine Hand zu bieten, indem er damit zugleich ein gottwohlgefälliges Werk fördern kann. Die Dialektik ſeiner Gründe, durch welche er auch die zu bethörende Frau ſelbſt für den abſcheulichen Handel zu ſtimmen ſucht, iſt nicht minder charakteriſtiſch für dieſe ganze Richtung eines kirchlichen Heuchel- und Gaukelſyſtems, welches der Dichter hier in ſeiner innerſten Verderbniß aufdecken will. Er

äußert ſich unter Anderm folgendermaßen zu der zagenden Lucrezia:

Pater.

„Auf meine erſten Worte zurückzukommen, ſo habt ihr, was das Gewiſſen anbelangt, auf folgende Generalregel zu merken: daß, wo ein gewiſſes Gut und ein ungewiſſes Uebel ſind, man nie das Gut aus Furcht vor dem Uebel fahren laſſen darf. Hier iſt ein gewiſſes Gut; geſegneten Leibes ſollet Ihr werden, und dem Herrgott eine Seele zuführen. Das ungewiſſe Uebel iſt, daß Jener, welcher Euch nach dem Tranke umarmt, ſterben kann. Allein es ſind im nämlichen Falle Mehrere ſchon nicht geſtorben. Da jedoch die Sache zweifelhaft iſt, ſo iſt es gut, daß ſich Herr Nicias dieſer Gefahr nicht ausſetzt. Was die Handlung ſelbſt betrifft, und daß ſie eine Sünde ſei, ſo iſt ſolches eine Fabel; denn nicht der Körper, ſondern der Wille ſündigt. Eine Sünde iſt es, des Ehegatten Mißfallen zu erregen; durch jene Handlung lebt ihr ihm zu Gefallen; doch Euch mißfällt's. Außerdem muß man bei allen Dingen das Ende betrachten. Eure Abſicht iſt es, einen Platz im Paradieſe zu erhalten, Euern Mann zu befriedigen. Die Bibel erzählt, Lot's Töchter hätten in der Meinung, die einzigen Weiber auf der Welt zu ſein,

ſich ihrem Vater überlaſſen, und weil ihre Abſicht gut war, ſündigten ſie nicht.“[1]

Der Pater entſchließt ſich nun bei der Ausführung des angezettelten Bubenſtücks, ſelbſt eine Verkleidung zu übernehmen, indem er vor dem Nicias den Callimachus vorzuſtellen hat, der ſeinerſeits, worauf es natürlich abgeſehen war, die Rolle des jungen Kerls verſieht, welcher der Lucrezia zugeführt werden ſoll. Der Plan gelingt auch, namentlich durch die Alles lenkende niederträchtige Geſchicklichkeit des Beichtvaters, ganz in der verabredeten Weiſe, und nachdem Callimachus ſeine Abſichten erreicht, entdeckt er ſich unmittelbar darauf ſeiner Schönen, die zuletzt findet, daß Gott Alles wohl gefügt habe, und daß man dem Walten des Himmels, auf das ſie auch ihr Beichtvater hingewieſen, vertrauen müſſe, in welchem Glauben ſie ſich denn auch entſchließt, den jungen und feurigen Callimachus auch fernerhin als ihren Herrn und Meiſter anzuerkennen und ihm die Führung ihres Glücks zu übertragen.

Der Hauptſchlag, welchen Macchiavelli in dieſer Komödie gegen den geiſtlichen Stand beabſichtigte, wird noch dadurch charakteriſtiſch ausgeführt, daß

[1] Nach der deutſchen Ueberſetzung von Genthe, Handbuch der italieniſchen Literatur. II. 244.

der Pater in der Nacht, wo alle dieſe Abſcheulichkeiten geſchehen, ſich durchaus mit heiligen Uebungen und kirchlichen Gedanken beſchäftigt, wie er ſelbſt in dem Monolog, mit welchem er den fünften Act eröffnet, erzählt:

„Ich habe dieſe ganze Nacht kein Auge ſchließen können, ſo groß war meine Begierde zu vernehmen, wie Callimachus und die Uebrigen ſie zugebracht haben; ich habe deshalb die Zeit mit verſchiedenen Dingen hier zu vertreiben geſucht. Ich ſagte ein Morgengebet, las im Leben der heiligen Väter, ging in die Kirche, zündete eine erloſchene Ampel wieder an und wechſelte den Schleier einer wunderthätigen Madonna. Wie oft habe ich meinen Fratribus geſagt, ſie ſollten dieſelbe rein erhalten! Und doch wundern ſie ſich, wenn die Verehrung ausbleibt. Das rührt von uns her, weil wir ihren Ruf nicht aufrecht zu erhalten verſtanden. Alle Abende pflegten wir ſonſt nach der Meſſe hinzugehen und ihr alle Sabbathe Loblieder zu ſingen. Da kamen Männer und Frauen, und bekränzten das Bild friſch. Jetzt geſchieht Nichts von dem Allen, und dennoch wundern ſie ſich, daß die Sachen kalt getrieben werden. Ach, wie wenig Gehirn iſt doch in den Köpfen meiner Collegen!"

Der Papſt Leo X. ließ dieſe Komödie des Mac-

chiavelli auf seine eigene Veranstaltung in Rom aufführen, wie uns Paolo Giovio (Elog. c. 87), welcher das Stück nach seiner Hauptfigur Nicia nennt, erzählt, nachdem Leo die Schauspieler, von denen er die Komödie früher in Florenz darstellen gesehen, zu diesem Zweck eigens nach Rom berufen hatte. Nur der gränzenloseste Leichtsinn, welcher in den gefahrvollsten Zeiten der inneren Umwälzung häufig gerade die Träger des zum Falle bestimmten Elements überschleicht, konnte einen Leo dazu treiben, eine Komödie zu seiner Lieblingsunterhaltung zu wählen, in welche sich der reformatorische Stachel des Jahrhunderts so verletzend und blutig eingedrückt hatte. Aber es entsteht dann gerade auf dieser Seite ein eigenthümlicher Reiz, mit den Symptomen des Verderbens zu spielen, und an der inneren Auflockerung aller Verhältnisse, wofür der Stabile einen eben so scharfen Instinct hat als der Bewegungsmann selbst, einen Reiz der Neugierde zu befriedigen. Die Mandragola des Machiavelli kann in dieser Zeitbeziehung mit der Hochzeit des Figaro von Beaumarchais verglichen werden, welche in Frankreich ebenso als ein Bild der Zerrüttung und Aushöhlung des Gesellschaftszustandes die Zeit der französischen Revolution bezeichnete.

Das zweite Stück des Macchiavelli ist die Clizia, die nur eine freie Nachahmung der Casina des Plautus genannt werden kann, wie der Verfasser auch im Prolog selbst angiebt. Napoli-Signorelli[1] schließt aus einer Anspielung in der ersten Scene, daß das Stück um das Jahr 1506 zur Aufführung gekommen sein müsse.

Die dritte dramatische Arbeit des großen florentinischen Secretairs ist eine Uebersetzung der Andria des Terenz. Durch Arbeiten dieser Art widerlegt sich am besten die früher oft ausgesprochene Meinung, daß Macchiavelli kein Latein verstanden habe, wenn dies nicht schon aus seinen Abhandlungen über den Livius entschieden hervorgegangen wäre.

Völlig frei von der einengenden Beziehung auf die antike Komödie wurde das italienische Lustspiel zuerst durch das zügellose Genie des Pietro Aretino (1492 — 1557), welchem die mit sich selbst kokettirende Verderbtheit seiner Zeit den Beinamen des Göttlichen beilegte, den er auch selbst mit der unverschämtesten Naivetät als eine gäng und gäbe Firma seines eben so schmachvollen als innerlich reichbegabten Lebens gebrauchte. Auch diesen Dichter finden wir im Dienste des Papstes Leo X., der ihm

[1] Storia critica di teatri III. 217.

in Anerkennung seiner tollen und ausschweifenden Späße eine kleine Bestallung an seinem Hofe gegeben hatte, welche er auch unter seinem Nachfolger Clemens VII. noch behielt. Die abenteuerliche Lasterhaftigkeit des göttlichen Aretino, die nicht hinderte, daß die Fürsten seiner Zeit, besonders Franz I. und Karl V., ihn auszeichneten, drückte sich auch in seinen poetischen Arbeiten, wie überhaupt in seiner ganzen literarischen Thätigkeit, auf das Wunderlichste ab. Ein großes Geschäft machte er eine Zeitlang damit, daß er sein Fürstenlob für bedeutende Summen Geldes verkaufte, welche ihm mehrere gekrönte Häupter gern bezahlten, um mit einer erkauften Lobschrift zugleich sein berühmtes und allgefürchtetes Talent der Schmähung von sich abzuhalten.

Während ihm aber in aller Beziehung die größten Schlechtigkeiten nachgesagt werden, wurden dieselben zu ebenso vielen guten Eigenschaften in seinen fünf Komödien, welche man gewissermaßen eine göttliche Fata Morgana seiner Gemeinheit nennen könnte. Denn aus allen Moräſten der Zeit und Gesellschaft, in welchen er in seinem eigenen Leben heimisch geworden war, ließ er jetzt die Leuchtfeuer seines Humors aufsteigen und beleuchtete damit blitzartig und unabweislich die dunkle Wildniß aller ihn

umgebenden ſocialen Zuſtände. Er entwarf dieſe Komödien frei auf der nationalen Grundlage ſeiner Zeit, ſtellte die Charactere und Sitten ſo hinein, wie die Gegenwart ſie hervorgebracht, zog alle Schleier weg, die das Leben der Großen und des Volkes bedecken, und brachte darin mit einem wahren Pathos der Verworfenheit in den hinreißendſten Zügen ein Gemälde der Schmach und Entartung des menſchlichen Daſeins zur Schau, wie es nur in ſolchen Perioden des inneren Zergehens aller Formen Stoff und Bearbeitung finden kann. Wenn ihm auch ein großes künſtleriſches Verdienſt in der dramatiſchen Compoſition und in der Ausführung der Charaktere nicht zuzuſprechen iſt, ſo ſchwingt er doch mit einer wilden Luſt der Ueberlegenheit in dieſer Sphäre den geflügelten Stab ſeiner Muſe. Gerade ſeine tiefe Frechheit macht ihn hier zum heiligen Sittenmaler ſeines Jahrhunderts, und in dieſer Beziehung iſt der Beinamen des Divino Aretino vollkommen zu verſtehen, welchen er auch mit ſtaunenswürdigem Wahnſinn als Umſchrift um ſein Bildniß auf die Denkmünze ſetzen ließ, die er ſich ſelbſt zu Ehren hatte ſchlagen laſſen. Die moderne Komödie wird in ihrem höchſten Schwunge immer zeitſatiriſch ſein, wie es auch die antike geweſen. Dieſen ihren eigentli-

chen Charakter aber auf dem nationalen Boden ſelbſt auszubilden, ſteht als ein Hauptverdienſt der Aretino'ſchen Luſtſpiele da.

Seine in Proſa geſchriebenen fünf Komödien heißen: il Marescalco (gedruckt 1530), von einer ziemlich albernen Handlung, indem ein Eheſcheuer ſich ſo geprellt ſieht, daß ihm ein Mädchen mit einer reichen Mitgift verſprochen wird, die aber, nachdem er ſich von ihr hat verlocken laſſen, als einen verkleideten Pagen ſich erweiſt, in welchem dünnen und faſt gänzlich handlungsloſen Stoff, der noch dazu gegen alle theatraliſche Wahrſcheinlichkeit anſtößt, doch das zündendſte Schlagfeuer gegen alle moraliſche Bande der Geſellſchaft hineinverſtreut iſt, ferner l'Ipocrito (der Scheinheilige, gedruckt 1542), il Filosofo (1549), la Cortigiana, und la Talanta. Mit der tragiſchen Muſe band er nur in einer einzigen Arbeit an.[1]

[1] Vgl. Napoli-Signorelli, Storia critica di teatri III. 230. — Sismondi, die Literatur des ſüdlichen Europa's, deutſch von L. Hain. I. 499.

3. Das Schäferdrama.

Neben dieſen raffinirten und das Zeitbewußtſein ſtachelnden Productionen findet man zur Betrachtung der Schäferſpiele der Italiener kaum noch die Stimmung. Seltſamer Weiſe ſtellt ſich den Verderbniſſen der Civiliſation gegenüber und mitten in denſelben immer leicht die Idylle und das paſtorale Genre ein, wie man auch in Spanien, in Deutſchland und in Frankreich zu verſchiedenen Zeiten geſehen. Man beſchäftigt ſich aber dann mit dieſer Gattung, die in ſich nicht Kraft genug trägt, um das zerſtörte Gleichgewicht der Natur wieder herzuſtellen, nur aus Nervenſchwäche, aus Feigheit vor dem wirklichen hiſtoriſchen Leben oder aus bequemer Gedankenloſigkeit, welche letztere freilich in gebrochenen Zeiten immer das ſicherſte Aſyl aller Schwachen iſt.

Das paſtorale Drama der Italiener, in dem höhere idealiſche Anläufe mit dem wirklichkeitsloſen Zerfließen des Nationalcharakters zuſammentreffen, wurde bei ihnen beſonders in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts gepflegt, und erhielt ebenfalls auf den fürſtlichen Hoftheatern, beſonders zu Ferrara und Turin, eine prächtige und kunſtvolle Ausſtattung.

Es verband sich durch die Chöre zugleich mit einem musikalischen Element, wie es überhaupt vorzugsweise als lyrisches Drama sich in seinen Formen ausbildete. Die italienische Schäferwelt, welche sich mit der Mythologie des Alterthums und mit den antiken Lebenssitten vermischen mußte, konnte auch in der dramatischen Gestaltung dieses Arkadiens eben kein freieres und wirklich natürliches Leben gewinnen.

Als Erfinder des italienischen Hirtendrama's wird gewöhnlich der ferrareſische Dichter Agostino Beccari (1510—1590) angeführt, dessen Sacrificio (das Opfer) im Jahre 1554 im Pallaste des Herzogs von Ferrara, Herkules II., mit einer dazu geschriebenen Musik des Alfonso da Viola, dargestellt wurde. Nach der Idee dieses Drama's schrieb achtzehn Jahre später Torquato Tasso seinen berühmten Aminta, der zuerst in Ferrara im Jahre 1573 zur Aufführung gebracht wurde.[1] Die lyrischen und idyllischen Partieen und Gruppen dieses Stücks sind das Ausgezeichnetste daran, während es, obwohl ein Gegenstand unzähliger Nachahmungen bei gleichzeitigen und folgenden Dichtern, als dramatisches Kunstwerk nicht in Betracht kommen kann. Doch ist es immer noch eine erfreulichere Composition als sein

[1] Napoli-Signorelli Storia critica di teatri III. 274.

Luſtſpiel gli intrichi d'amore, wo der Dichter durch eine bunte aber unpſychologiſche Verwickelung und Häufung der abenteuerlichſten Begebenheiten das freie dramatiſche Leben zu erſetzen ſucht, zu dem ihn ſonſt das gedrückte Weſen ſeines Geiſtes poetiſch wie menſchlich ſo wenig befähigte. Ein Dichter, der als Epiker die Volksromantik des Mittelalters nur in einer ſo verſtandesmäßig chriſtlichen Abklärung gebrauchen konnte, hatte für das große und allem ſubjectiven Raiſonnement überlegene Charakterſpiel der dramatiſchen Welt nur eine geringe Anwartſchaft in ſeinem Talent für ſich. Daſſelbe kann auch nur von ſeinem Trauerſpiel Torrismondo (gedruckt 1587, Bergamo) geſagt werden, welches er während der unglückſeligen Zeit ſeiner Gefangenſchaft im Irrenhoſpital geſchrieben. Der arme Dichter nimmt hier in Sprache und Versbau noch einmal einen großartigen und wahrhaft ſchönen Anlauf, um ſich in ſeiner ganzen poetiſchen Herrlichkeit und Machtvollkommenheit der ihn verfolgenden Welt zu offenbaren. In den Chorgeſängen, die ſich durch einen prachtvollen Schwung der Formen auszeichnen, dringen hier und da die ergreifendſten Seufzerlaute, die dem Dichter ſein eigenes Unglück erpreßt, durch. Aber das Ganze, zu dem er ſich den Stoff, mit Hinblick

auf den Sophokleiſchen Oedipus auf Kolonos, ſelbſt erfunden, iſt ein lebloſes und froſtiges Gliederwerk, an dem der gebrochene Dichter noch einmal die alten Bewegungen und Schwingungen ſeiner Kraft verſuchen wollte.

Das paſtorale Drama der Italiener gelangte aber beſonders durch Taſſo's Freund, den liebenswürdigen Giovan Battiſta Guarini (1537—1612), zu ſeiner eigentlichen Berühmtheit, deſſen Pastor fido (zum Erſtenmal in Turin 1585 bei der Vermählung des Herzogs von Savoyen aufgeführt) dieſe Gattung auf einer durchaus originalen Grundlage zugleich in den ſchönſten harmoniſchen und von einem ſubſtantiellen Dichtergeiſt beſeelten Formen ausbildete. Taſſo's Aminta hat ihm dabei gewiß in der Compoſition zum Vorbild gedient, aber Guarini war viel tiefer und eigenthümlicher in der Benutzung dieſer Elemente vorgeſchritten, und hatte darin gewiſſermaßen eine ideale Durchdringung des antiken und modernen Weſens, die den Eindruck wirklicher Natur macht, zu Stande gebracht. Seltſamer Weiſe nannte Guarini ſeinen getreuen Schäfer eine „Tragikomödie", was er auf die carikaturartige Behandlung der in ſeinem Stück als Gegenſatz auftretenden unedlen Elemente bezogen zu haben ſcheint. Seine Schäferwelt zeigt

ſich keineswegs unberührt von den Reibungen und Stimmungen der modernen Weltverhältniſſe, welche ſogar einige Tropfen von ihrem politiſchen und ſocialen Gift in dieſe Sphäre hineinfallen laſſen, aber wie der Dichter aus dieſen Miſchungen eine reine Harmonie wiederherſtellt, erſcheint eben als der Triumph ſeiner poetiſchen Kraft und als das höhere Princip dieſer Gattung ſelbſt. Der Form wußte Guarini durch eine ſechsmalige Umarbeitung die höchſte Vollendung zu geben, wie er ſich denn überhaupt ein und zwanzig Jahre lang mit ſeinem Gedicht beſchäftigt haben ſoll. Gedruckt wurde der Pastor fido zum Erſtenmal in Venedig 1590, und ſein Ruhm verbreitete ſich bald in allen europäiſchen Ländern. Auch Deutſchland zollte zu einer Zeit dieſem Gedicht ſeinen reichlichen Tribut, und der Dichter Hoffmannswaldau veranſtaltete in ſeiner überſchwänglichen poetiſchen Manier eine Ueberſetzung davon.[1]

Mit dem italieniſchen Schäferdrama hängen auch gewiſſermaßen die ſogenannten Bauernſpiele zuſammen, welche Sittendarſtellungen aus dem wirklichen ländlichen Leben waren, und darin ſich von dem idealen oder ideal ſein ſollenden Charakter der Pa-

1 Vergl. A. W. Schlegel, Vorleſungen über dramat. Kunſt und Literatur. II. 32.

ſtoralſtücke ſelbſt unterſchieden. Die Zahl ſolcher Spiele ſcheint aber in Italien nie groß geweſen zu ſein, oder ſie verblieben vorzugsweiſe in der Sphäre, der ſie beſtimmt waren, ohne daß das gebildete Publikum weitere Kenntniß davon nahm. Ein berühmtes Stück dieſer Art iſt die Tancia, von Michel Angelo Buonarotti, einem Neffen des großen Künſtlers dieſes Namens, welches zuerſt in Florenz im Jahre 1612 öffentlich dargeſtellt wurde. Es iſt ein ganz regelmäßig geformtes Drama in Verſen, und ſchildert die Sitten der florentiniſchen Bauern in einer heitern und charakteriſtiſchen Verwickelung. Seine Darſtellung hat ſich in Italien bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein auf Privatbühnen und in den Collegien der Studirenden, wie beim Carneval erhalten.[1]

---

4. Vermiſchte Dichter-Gruppen.

Einige andere Dramatiker des ſechszehnten Jahrhunderts wollen wir noch gruppenweiſe in ihren wenig hervorſtechenden Phyſiognomien zu überſchauen

[1] Joſeph Baretti, Beſchreibung der Sitten und Gebräuche in Italien. I. 163.

ſuchen. Als ein Nachahmer der Triſſino'ſchen Manier erſcheint uns hier zunächſt **Luigi Alamanni** (geb. 1495, geſt. 1556), der es verſuchte, die Antigone des Sophokles in freier Ueberſetzung im Italieniſchen wiederzugeben, außerdem aber auch mehrere eigene Tragödien ſchrieb, welche man eine phantaſtiſche Apotheoſe der Freiheit nennen könnte. Alamanni's perſönliche Lebensgeſchichte iſt ſelbſt an phantaſtiſchen und romantiſchen Elementen reich. Als ein begeiſterter Vorkämpfer italieniſcher Freiheit, ließ er ſich aber von ſeinem Patriotismus bis zum ſchwarzeſten Undank und Verrath hinreißen, indem er ſich in eine Verſchwörung gegen das Leben ſeines Gönners und perſönlichen Wohlthäters, Julius von Medicis, einließ. Allein dieſe Verſchwörung ward entdeckt, und Alamanni konnte nur durch die Flucht ſich dem Henkerstode entziehen. Franz I. und ſpäter Heinrich II. von Frankreich bewilligten ihm an ihren Höfen eine gaſtliche Aufnahme. Er ſtarb in Amboiſe, fern vom Vaterlande, in der Verbannung. Arioſto hat im Orlando Furioſo (Canto XXXVII. St. 8) ihm ein Denkmal der Erinnerung geſetzt.[1]

[1] **Historical Memoir on Italian Tragedy from the earliest period to the present time etc. By a Member of the Arcadian Academy of Rome. (J. Cooper Walker. London, 1799.) p. 62.**

Neben ihm erſcheint unter den zahlreichen Dramatikern des ſechszehnten Jahrhunderts, bedeutungsvoller und hervorſtechender als die Uebrigen, Orſatto Giuſtiniano, ein venetianiſcher Edelmann, deſſen „König Oedipus" ſich durch ſchwungvolle Diction und eine tiefer gehende edle Charakteriſtik auszeichnete. Dieſes Stück verdient aber noch um deßwillen Erwähnung, weil mit ihm das berühmte Teatro Olympico des Palladio zu Vicenza mit ungeheurem Erfolg eröffnet ward.

Die erſte Darſtellung dieſes Stücks wurde auch dadurch bemerkenswerth, daß der, von ſeinem achten Lebenstage an völlig blinde Luigi Grotto (gemeinhin il Cieco d'Adria genannt) darin die Rolle des blinden Oedipus mit tief ergreifender Kraft und erſchütternder Wirkung ſpielte. — Luigi Grotto (1541—1585) war aber nicht nur ein ausgezeichneter Schauſpieler und Redner, ſondern auch ein geſchätzter Dichter. Unter ſeinen Tragödien tritt ſeine Hadrianna, deren Stoff er, wie er ſelbſt bemerkt, der venetianiſchen Geſchichte entnommen, beſonders hervor. Dieſer ſo vielfach behandelte Stoff iſt aber kein anderer als die Geſchichte Romeo's und Giulietta's, und Grotto ſcheint die Hauptmomente ſeiner Tragödie einer gleichnamigen Novelle Luigi da Porto's

entnommen zu haben. Wenn man aber die Hadrianna Grotto's mit Shakſpear's Romeo und Julia vergleicht, ſo ſcheint es außer Zweifel, daß Shakſpear in einzelnen Scenen außer der Novelle da Porto's oder Bandello's auch die Tragödie Grotto's ſelbſt zu Rathe gezogen und benutzt habe. Dies gilt namentlich von der berühmten Abſchiedsſcene Romeo's und Julia's, und von der Scene, wo Lorenzo die Julia beredet, das Gift zu trinken.[1] Grotto verdient

[1] Man vergleiche hier nur folgende Verſe Grotto's und Shakſpeare's; es iſt die Abſchiedsſcene der Liebenden. Hadrianna's Geliebter:

S'io non erro, è presso il far del giorno
Udite il rossignol, che con noi desto
Con noi geme fra i spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'herbe. Ahi lasso
Rivolgete la faccia all' oriente!
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori
Portando un altro sol sopra la terra!

Hadrianna.

Ahime, ch' io gelo! Ahime, ch' io tremo tutta
Questa è quell' hora, ch' ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahime quest è quell' hora
Che m'insegna a saper, che cosa è affanno!
O del mio ben nemico, avara notte
Perche si ratto corri, fuggi voli
A sommerger te stessa e me nel mare?

Deutſch.

Und irr' ich nicht, ſo bricht der Tag ſchon an.
Hörſt Du die Nachtigall, die mit uns wacht?
Und mit uns klagt im Laubgebüſch? Sieh wie den Raſen
Mit unſern Thränen netzt der Thau! O wehe!
Schau dort, nach Oſten wende dein Geſicht!
Dort fängt das Feuerlicht ſchon an zu leuchten,
Der Erde einen neuen Tag zu bringen!

außerdem noch Erwähnung als Ueberſetzer der Iliade, und als derjenige, welcher, im Auftrage der Inquiſition, das ſchwierige Geſchäft übernahm, Boccaccio's Werke von ihren üppigen Auswüchſen zu reinigen.[1]

Cinthio, ein vielgeleſener Novellendichter (geſt. 1569), ſchrieb neun Tragödien, von denen die berühmteſte, aber auch die blutigſte, ſein L'Orbecche iſt, welche Tragödie er in zwei Monaten geſchrieben, und die nur reich an Schönheiten der Declamation genannt werden kann. Cinthio war der Erſte, welcher den Prolog nicht als erſten Act gelten ließ, ſondern außer dem Prolog ſeine Dramen in fünf Acte eintheilte.[2]

Der Erſte, welcher den Muth hatte, in der Tra-

Hadrianna.

Oh wie mir ſchaudert, wie ich ganz erzittre!
Das iſt die Stunde, die mein Lebensglück
Für immer auslöſcht! Ach es iſt die Stunde,
Die mich erkennen lehrt, wie bitter Schmerzen ſind!
Oh du mein ſüßer Feind, mißgünſt'ge Nacht,
Warum ſo raſtlos eilſt du, fliegſt ſo ſchnell,
Dich ſelbſt und mich in's Meer hinab zu tauchen.

Romeo.

It was the lark, the herold of the morn,
No nightingale look love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east:
Night 's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops;
I must be gone and live, or stay and die etc.

1 Cooper Walker, Histor. Mem. on Italian Tragedy 64.
2 Cooper Walker, Hist. Mem. 90.

gödie bei der Wahl seines Stoffes von der antiken Welt und ihren Heroengestalten abzusehen, war Angelo Leonico. Seine Tragödie: „il Soldato“ deren Stoff seiner Zeit angehörte, gab den ersten Anstoß zu der nachher in Aufnahme gekommenen Tragedia Cittadina, als deren Muster und Vorbild der Soldato zu bezeichnen ist.[1]

Auch die Prosa dringt jetzt, zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts, mehr und mehr in die Tragödie ein, und giebt der dramatischen Darstellung eine eigenthümliche Farbe. So schrieb Giambatista de Velo um das Jahr 1586 die erste Tragödie in Prosa, den Tamar, der zu Venedig mit vielem Beifall gegeben ward. Erwähnenswerth sind auch: Speron Speroni, den Tasso als Mopsus in seinem Aminta unsterblicher gemacht hat, als Speron sich selber durch seine Tragödie Canace; Valerio Fuligni, Antonio Cavallerini, Verfasser von vier Tragödien im antiken Stil; Antonio Decio da Horte, dessen Tragödie Aeriparda von tief tragischer Wirkung ist, und sich oft bis zum höchsten Pathos aufschwingt; Muzio Manfredi, und Pomponio Torelli, Ersterer bekannt durch seine

[1] Cooper Walker 93.

„Semiramis", letzterer durch seine „Merope"; Fi=renzuola, unter dessen Lustspielen Lucidi nen=nenswerth und weniger überwuchert von Zweideu=tigkeiten und schmutzigen Scherzen ist, als z. B. die sonst mit vielem Geschick angelegten Lustspiele des Girolamo Parabosco.

Als einen Nachahmer der Lustspiele Macchiavelli's bekundet sich Giambattista Gelli (gest. 1563). Eine bedeutendere Stellung nimmt Grazzini ein, dessen Lustspiele sich frei erhalten von der durch Are=tino beliebt gewordenen übergroßen Ueppigkeit und Zügellosigkeit, indem sie durch eine gesunde und derbe Komik zu wirken suchen. Die vorzüglichsten, durch feine Charakteristik, durch gesunden Humor und freie natürliche Diction sich auszeichnenden Lustspiele schrieb in dieser Zeit Francesco Ambra (gest. 1559).

Eben so fruchtbar wie das sechszehnte Jahrhun=dert ist auch das siebzehnte an dramatischen Ar=beiten, aber diese sind von minderer Bedeutung und ohne eigentlichen künstlerischen und productiven Ge=halt. Die Dichter schreiten nur fort auf den von ihren bedeutenderen Vorgängern angebahnten und ab=gegränzten Wegen; statt Neues zu schaffen, sind sie nur Nachahmer entweder der Alten oder auch der großen Dichter der „goldenen Zeit". In allen Tra=

gödien, die man aus dieſem Zeitraum lieſt, ſtatt der Leidenſchaft, des innern geiſtigen Feuers nur hohles Pathos und kalte Declamation, in allen Luſtſpielen eine künſtlich verrenkte Komik, ein Haſchen nach ſchmutzigen Zweideutigkeiten und eklen Zoten, eine lüſterne Süßlichkeit, ein wollüſtiges Schwelgen in Bildern, geſchraubten Gleichniſſen und Wendungen, wie es durch Giambattiſta Marino's Dichtungen zu einem Modegeſchmack in der italieniſchen Literatur überhaupt geworden war. Nur Giambattiſta della Porta macht eine rühmliche Ausnahme. Zwar verräth die Anlage ſeiner Stücke nicht minder die innere Geſchmackloſigkeit ſeiner Zeit, ſein Dialog dagegen erhält ſich rein von jenen Anſtößigkeiten und Zweideutigkeiten, und die Leidenſchaft der Liebe findet bei ihm oft einen eben ſo zarten als feurigen Ausdruck.

Das ſiebzehnte Jahrhundert, obwohl reich an Namen dramatiſcher Dichter, erſcheint um ſo mehr arm an wirklich nennenswerthen Hervorbringungen auf dieſem Gebiet, da die Tragödie und die Komödie verdrängt waren von zwei andern theatraliſchen Elementen; die Tragödie fand ihre Rivalin in der Oper, welche um dieſe Zeit ihre Weltherrſchaft zu gründen begann, das regelmäßige Luſtſpiel aber ward bei Seite geſchoben durch die Poſſe, die wieder mehr

in Aufnahme kommenden freien Volksſchauſpiele, deren wir in einem frühern Abſchnitt ausführlicher Erwähnung gethan. Der Dottore, der Arlecchino, der Scaramuccia u. ſ. w. hatten mit ihren ſtets wiederkehrenden Typen die feinere Komik und das gebildete Luſtſpiel nicht allein ganz verdrängt, ſondern ſie miſchten ſich auch mit unabweisbarer Zudringlichkeit ſogar in das ernſte Drama und die Tragödie ein. Addiſon in ſeinen Briefen aus Italien erzählt, daß man, um die Tragödien nur irgend dem Volke beliebt und genießbar zu machen, ſtets dieſe ſtereotypen Lieblingsfiguren des Publikums mit in dieſelben aufnehmen mußte. So ſah er im Jahre 1702 zu Bologna den Cid des Corneille dargeſtellt, und ſelbſt dieſe Tragödie mußte ſich die Einmiſchung der italieniſchen Volkslieblinge gefallen laſſen. Das Publikum, welches von den tiefergreifenden, an dramatiſcher Wirkung ſo reichen Scenen dieſer Tragödie nicht ſonderlich bewegt ſchien, und für die tragiſchen und pathetiſchen Partieen durchaus keine Thränen finden wollte, lachte Thränen des Entzückens über die unzeitig eingeſtreuten und verletzenden Witze Arlecchino's.[1]

Zur Begründung der Oper hatte aber ſehr viel

---

[1] Walker, Historical Memoir. 220.

Digitized by Google

beigetragen der talentvolle und namentlich an lyrischen Schönheiten reiche Dichter Fulvio Testi, dessen Tragödie Isola d'Alcina, mit Gesängen und Liedern untermischt, ein ungeheures Aufsehen erregte, und den schnell berühmt gewordenen Verfasser zu ferneren Dichtungen in dieser Art anregte. Bald folgten Mehrere seinem Beispiele. Ueberall erschienen Opern, die eben so schnell gedichtet als componirt, ganz Italien mit einer Fluth von Melodieen und Liedern überschwemmten. Man schien nun für den leichten, an Aeußerlichkeiten sich ergötzenden, an oberflächlichem Gefühlsschimmer Genüge findenden Sinn des italienischen Volkes das rechte Reizmittel entdeckt, den recht eigentlichen Ausdruck des italienischen Volksgeistes gefunden zu haben.

In Venedig hatte man 1637 die erste stehende öffentliche Bühne errichtet, und diese ward eröffnet mit der von Benedetto Ferrari gedichteten, von Francesco Manelli componirten Oper Andromeda. Das wachsende Theaterbedürfniß der Venetianer machte aber bald mehrere Schauspielhäuser nothwendig, und im Verlauf einiger Jahrzehnte hatte man in Venedig allein bereits funfzehn stehende Theater, auf denen aber fast nur Opern zur Dar-

ſtellung gebracht wurden.[1] Doch auch die neue theatraliſche Gattung mußte ſich bald der Geſchmacksrichtung dieſes, dem Ernſt des Lebens und der Kunſt gern ausweichenden, und an kindiſchen Späßen ſich ergötzenden Volkes fügen, und aus der Opera seria ging ſehr bald die opera buffa hervor, welche die komiſchen Elemente und die derben Späße der Volkspoſſe in ſich aufnehmend, bald neben dieſer zu einem Lieblingsvergnügen Italiens ſich aufſchwang und die Tragödie und das Luſtſpiel immer mehr bei Seite drängte.

Hatte das ſiebzehnte Jahrhundert das Entſtehen und allmälige Aufblühen der Oper geſehen, ſo gelangte dieſe im achtzehnten Jahrhundert zu immer größerer Vollendung, und breitete ſich bald in weltbeherrſchender Macht über ganz Europa aus. Apoſtolo Zeno (1669 — 1750) war es zunächſt, der die Oper wieder zu größerem Ernſt und höherer Würde emporhob, indem er der Opera buffa durch ſeine ernſten, gehaltvolleren Dichtungen, die eben ſo ſpannend in der Handlung, als reich an dramatiſchen Effecten waren, ein neues Gegengewicht gab, und dadurch der tragiſchen Muſe, wenn auch nur durch Vermittelung des Geſanges, zuerſt wieder einige Be-

[1] F. W. Genthe, Handbuch der Geſchichte der italieniſchen Literatur I. 72.

deutſamkeit auf der italieniſchen Bühne verſchaffte. Seine Opern, deren er ſechszig geſchrieben, zeichnen ſich aus durch innigen, gefühlswarmen Ausdruck, durch treffliche Charakteriſtik, beſonders in der Leidenſchaft, die zuweilen ſogar bis zum wahrhaft tragiſchen Pathos ſich aufzuſchwingen vermag. Daher kam es, daß man dieſe Opern Apoſtolo Zeno's auch ſehr häufig, ohne Hinzufügung der Muſik, als Tragödien darſtellte, und ſie auch als ſolche in ihrer tragiſchen Wirkungskraft ſich bewährten.

Zu noch höherem Herrſchaftsglanz ward aber die italieniſche Oper durch den Nachfolger Apoſtolo Zeno's, durch den vielbekannten und vielgerühmten Pietro Metaſtaſio geführt. Man hat dieſen fruchtbaren, versgewandten Dichter vielfach als die höchſte Blüthe italieniſcher Poeſie bezeichnen wollen, und ſein Haupt eifrig mit Lorbeeren bekränzt. Aber der Enthuſiasmus ſeiner Bewunderer iſt darin ohne Zweifel viel zu weit gegangen, denn Pietro Metaſtaſio hat nicht bloß ein ſchönes und gefallſames, ſondern auch ein ertödtendes, und allen Ernſt wie alle geiſtige Kraft untergrabendes Element in die Poeſie hineingetragen. Es iſt wahr, er hat die Poeſie der Sprache und des Wortes bis zu ihrer höchſten Schönheit ausgebildet, er hat ſeine Sprache zur me-

lodienreichſten, harmoniſchen Muſik erhoben, und er iſt es, der der italieniſchen Sprache die ſchönſten, bezauberndſten Töne und Klänge abgelauſcht, und berauſchende Melodien entlockt hat. Er war ein Meiſter des Wortes, ein Componiſt der Sprache, aber in dieſen ſanft einlullenden, belauſchenden Wortmelodien, in dieſer gefühlsſchillernden Sprachmuſik ging auch die Poeſie des Gedankens, und die innere geiſtige Gefühlstiefe ganz und gar verloren. Metaſtaſio's Muſe war nichts als eine vollendete, kunſtgeübte Schauſpielerin, welche die Leidenſchaft bis zur Täuſchung nachahmte, ohne dabei ſelber etwas zu empfinden, und ohne von ihrem äußerlich dargelegten Feuer innerlich irgend durchglüht zu ſein. Metaſtaſio iſt der Vater dieſer weichen, Alles umnebelnden, breiweichen Gefühlsſchwabbelei, die ſeitdem ihre thränenreiche und weibiſche Herrſchaft über die Poeſie Italiens geltend gemacht hat.

Pietro Metaſtaſio (geb. 1698) war ein Zögling des berühmten Gravina, der ſeines Schülers eigentlichen Namen Trapaſſi in das Griechiſche überſetzte, und ihn Metaſtaſio taufte. Unter Gravina's Anleitung bildeten ſich Metaſtaſio's frühzeitig hervortretende Talente, und ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre ſchrieb er die Tragödie Juſtin, welche übri-

gens ſein einziger derartiger Verſuch geblieben iſt. Die Liebe zu einer Opernſängerin, die, obwohl er dem geiſtlichen Stande angehörte, ihn überwältigte, machte, daß er ſich als Operndichter verſuchte, und der ungeheure Erfolg, welchen ſeine erſte von Sartis componirte Oper: die verlaſſene Dido ſich erwarb, ließ ihn weiter fortſchreiten auf der gleich mit ſo vielem Glück betretenen Bahn. Nach Apoſtolo Zeno's Abgang 1729 zum Hofpoeten am Wiener Hofe ernannt, lebte er dort ein ruhiges, lorbeergekröntes, von Ruhm und Anerkennung geſchmücktes Leben, und ſtarb zu Wien 1782 in dem Alter von 84 Jahren. —

Aber auch die Tragödie und das Luſtſpiel ſollten im achtzehnten Jahrhundert in Italien noch neue Feſte und neue Siege feiern. Aus den Erſchlaffungen und der Abſpannung, welche im ſiebzehnten Jahrhundert auf dem Felde der dramatiſchen Poeſie geherrſcht, erholte ſich dieſelbe zu neuer Werdekraft. Gleich den Anfang dieſes Jahrhunderts bezeichnet das Erſcheinen eines bedeutenderen Dichters. Scipio Maffei (1675 — 1755) war der Erſte, welcher das zerfetzte und verſchoſſene Gewand der italieniſchen Tragödie durch ein würdiges, kunſtvoll geſchmücktes Kleid zu erſetzen wußte. Maffei's Trauer-

ſpiel Merope hat ihm einen europäiſchen Ruhm erworben, und fand bei ſeiner erſten Darſtellung (zu Modena 1713) ein Entzücken und eine Begeiſterung, wie kaum ein Bühnenſtück ſie bis dahin in Italien zu erregen vermocht. Auf allen Theatern mußte dieſe Tragödie dargeſtellt werden, überall jauchzte ihr das Publikum entgegen, und ſechszigmal in verſchiedenen Ausgaben iſt ſie gedruckt worden. Nach dem Muſter der alten Griechen und der neuen franzöſiſchen Dichter wollte Maffei ſeinen Landsleuten eine wahre und wirkliche Tragödie geben, und in gewiſſem Sinne iſt ihm dies gelungen, wenn man auch zugeben muß, daß ſeiner Darſtellung zu häufig die höhere tragiſche Kraft mangelt, und er ſich dann allzuſehr der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit annähert. Aber Maffei beſitzt andererſeits eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls, eine ergreifende Wärme, die ſich bis zur wirkſamſten und tief empfundenen Leidenſchaft ſteigert, er verſteht es, die Aufmerkſamkeit fortwährend dramatiſch zu ſpannen, und wenn er nicht hinreißt, ſo weiß er doch immer zu feſſeln und anzuregen.

Der ungeheure Erfolg Maffei's bewirkte, daß bald viele Nachahmer ſeiner Manier hervortraten, und die Dichter ſich bemüheten, der Tragödie in ihrer ſelbſt-

ſtändigen Bedeutung wieder neue Siege abzugewinnen.

Jacopo Martelli (geſt. 1727) hatte es freilich ſchon vor Maffei verſucht, die Tragödie zu neuem Leben zu erwecken, indem er ihr einen neuen Aufputz gab, und zugleich die gereimten Alexandriner in ſeinen Trauerſpielen (Perſelide, Iphigenia in Tauris) auf die Bühne brachte. Aber der wirklichen Poeſie war doch damit kein Nutzen geſchehen, und wie viele Nachahmer auch ſeine Dichtungsart und ſein Vers, den man in Italien nach ihm den verso Martelliano nannte, gefunden, ſo hat er doch in der Literaturgeſchichte nur den Nachruhm, daß er durch ſeine hohles, pathetiſches Wortgeklingel der Poeſie eigentlich mehr Schaden als Vortheil geſtiftet hat.

Aber keiner von Maffei's Nachahmern tritt als bedeutſam und gewichtig hervor. Es waren eben nur bloße Nachahmer der Manier, die ſich in Aeußerlichkeiten verloren, ſtatt aus dem innerſten Born der Poeſie zu ſchöpfen. Wir nennen hier nur im Vorübergehen die Folgenden.

Annibale Marcheſe (geſt. 1753), der Verfaſſer von zehn frommen Dramen, von denen der berühmte Haſſe mehrere in Muſik geſetzt hat. Durch ſeine herzogliche Geburt zu den höchſten Ehren berufen,

entſagte Marcheſe aus Liebe zur Dichtkunſt allem äußeren Lebensglanz, legte das Gouvernement von Salerno nieder, lehnte das Erzbisthum von Palermo ab und zog ſich in ein Kloſter zurück, um ſich ganz den Muſen und der Frömmigkeit zu weihen.[1] Ferner: Antonio Conti (deſſen „Julius Cäſar" eine der formgerechteſten Tragödien iſt); Giambattiſta Recanati (von dem das Trauerſpiel: Demodicce), Dominico Lazzarini (Profeſſor der Beredtſamkeit zu Bologna, einer der wenigen italieniſchen Dichter, welche es wagten, einen ſelbſterfundenen Stoff auf die Bühne zu bringen); Gaspara Gozzi (der Aeltere, Verfaſſer der Trauerſpiele: Electra, Marianna, Zaire); Bianchi (der zwölf Tragödien ſchrieb, die ſich durch leichten, gefälligen Dialog auszeichnen, aber oberflächlich und matt ſind); Sarioli, Giovanni Granelli, Saverio Bottinelli, Xavero Panſuti (deſſen Tragödien eigentlich nur politiſche Tendenzen verfechten); Giovanni Pindemonte (unter ſeinen Tragödien, die ſich durch ſchwungvolle Sprache und Feuer des Ausdrucks auszeichnen, iſt Odyſſeus die berühmteſte); Giuſeppo Maria Salvi (der Verfaſſer der trefflichen Tragödie Caltö);

[1] Walker, Historical Memoir. 227.

Graf Alexander Popoli (ein Dichter von Talent und nicht gewöhnlicher Begabung).

Höher aber, als alle dieſe Genannten, ſteht der Dichter Graf Victor Alfieri (geb. 1749, geſt. 1803). Er war es, welcher den Muth beſaß, dem durch Metaſtaſio hereingebrochenen Unheil zu ſteuern, und der Verweichlichung und ſentimentalen Gefühlsverzärtelung die Kraft der wahren Leidenſchaft, den machtvollen Ernſt der höheren Tragödie entgegen zu ſtellen.

Alfieri's Dramen ermangeln zwar auch nicht ſelten der tiefern poetiſchen Bedeutung, der höhern Tragik, der entſcheidenden Gedankenſchärfe, aber ſie zeichnen ſich aus durch die hinreißende Gewalt der Sprache, durch die Leidenſchaft des Ausdrucks, und ſind trotz ihrer Fehler immer von großer Bühnenwirkung. Die berühmteſten ſeiner Tragödien ſind: Virginia, die Verſchwörung der Pazzi, Timoleon, Agis, Saul, Sophonisbe u. a. Von vorzüglicher Schönheit, voll Wahrheit des Ausdrucks und tief empfundener Leidenſchaft iſt die Merope, eine Tragödie, deren Pathos die Mutterliebe iſt, die Alfieri hier mit einem wahren Heiligenſchein der Schönheit und Liebesſtärke geſchmückt hat, indem er ihr jene Gewalt der Leidenſchaft gegeben, die jede andere

Liebe an Macht und Innigkeit überbieten soll. Er wollte in seiner Merope eine Apotheose der Mutterliebe und die wahre poetische Transfiguration derselben geben. In der Vorrede zur ersten Ausgabe der Merope sagt er über sie: Esser Madre del' primo all' ultimo verso; e madre sempre; e nulla mai altro, che madre; ma madre regina in tragedia, non mamma donnicciula („Sie soll sein Mutter vom ersten bis zum letzten Vers; und immer Mutter, und nichts Anderes, als Mutter; aber die königliche Mutter einer Tragödie, nicht eine gewöhnliche, hausbürgerliche Mama"). Dieser gedruckten Merope geht eine pomphafte Zueignung an seine eigene Mutter voraus, in welcher er sagt, daß ihr vor allen Dingen die Merope gehöre, weil er sie ihr verdanke, und dem Anschauen ihres Mutterschmerzes beim Tode seines ältern Bruders. —

Alfieri hat bis in die neueste Zeit hinein viele Nachahmer und Jünger gefunden. Der bedeutendste derselben ist Vincenzo Monti. Sein Aristodemo ist von höchster tragischer Wirkung, voll ergreifender Wahrheit und tief innerlicher Leidenschaft, der Ausdruck darin ist erhaben und oft voll antiker Kraft und Würde. Weicher und milder ist sein Galeotto Manfredi; die Liebe ist hier zu ihrem leidenschaft-

lichſten und zugleich innigſten Ausdruck gekommen, und feiert ihre durch den Tod und das Leiden nicht verkümmerte ſchmerzensreiche Verklärung.

Reich an Phantaſie und Talent ſind auch die Tragödien Ugo Foscolo's, Zaccaria Valareſſo's und Varano's, aber ſie treten nicht bedeutſam und eigenthümlich genug hervor, um hier eine beſondere Betrachtung daran zu knüpfen.

Wichtiger ſind die Tragödien des durch ſeinen Roman: „I promessi" ſo berühmt gewordenen Dichters Manzoni. Sie ſind reich an dramatiſcher Wirkung und Kraft, und was ihnen mangelt an naturwüchſiger Fülle und Energie der Leidenſchaft, das weiß der kluge und ſinnige Dichter durch die Harmonie und gewiſſermaßen claſſiſche Reinheit und Klarheit ſeiner Gedanken und ſeiner Sprache zu erſetzen.

Auch Graf Silvio Pellico hat Tragödien geſchrieben, ſie ſind aber eben ſo weich und thränenreich, wie die berühmte Schilderung ſeiner Gefangenſchaft. Das hervortretendſte und größte Talent der neueſten Zeit aber iſt ohne alle Frage Giovanni Battiſta Nicolini, von deſſen vielen Tragödien wir hier vor allen Dingen das in Italien ſo ſtreng verbotene Trauerſpiel Arnolda da Brescia nennen wollen, weil in ihm der politiſche Geiſt des

jungen Italiens seine edelste Vertretung gefunden. Man fühlt darin das zuckende Herz der in Fesseln geschlagenen italienischen Freiheit, und die Thränen einer ganzen Nation rauschen in einem gewaltigen Strom durch diese Tragödie hin. —

Auch das Lustspiel Italiens feierte nach langer Unterdrückung im achtzehnten Jahrhundert seine Wiedergeburt.

Luigi Riccoboni (geb. 1674, gest. 1753) hatte zu diesem Neubau des Lustspiels gewissermaßen das Fundament gelegt durch seine dramaturgischen Arbeiten, welche, die falschen Bestrebungen seiner Zeit verwerfend, immer das Bemühen bekunden, einer edleren Richtung, einem besseren Geschmack Bahn zu brechen. Riccoboni war lange Zeit hindurch Theaterdirector und als solcher stets bemüht, einer edleren Kunstbildung Eingang auf der Bühne zu schaffen. Seine Gattin, Helena Balletti, genannt Flaminia, eine sehr gefeierte Schauspielerin ihrer Zeit, stand ihm würdig zur Seite, und ist selbst die Verfasserin mehrerer trefflicher Lustspiele. Bei der ersten Darstellung der Merope des Maffei gab sie die Titelrolle, und trug nicht wenig zu dem ungeheuern Erfolg dieser Tragödie bei.[1]

[1] Cooper Walker, Hist. Mem. 231.

Aber Riccoboni's edleres Streben ward lange Zeit unterdrückt und hatte einen machtvollen Widersacher in dem Abbé Pietro Chiari, der mit seinen faden, kindisch oberflächlichen Lustspielen eine Reihe von Jahren hindurch die italienische Bühne beherrschte. Aber er sollte endlich seinen Meister und Bezwinger finden in Carlo Goldoni, diesem Reformator des italienischen Lustspiels, den man vielfach als den Molière Italiens hat bezeichnen wollen.

Goldoni (1707—1792) ist mit Recht ein geborener Lustspieldichter zu nennen, er besaß ganz die Leichtigkeit des Schaffens, die niemals ermattende stets dienstbereite Phantasie, das immer flackernde und zu jeder Stunde willige Feuer eines naturwüchsigen unmittelbaren Talents, aber diese Leichtigkeit der Production führte ihn freilich oftmals auch zu einer leichtsinnigen Behandlung seines Stoffes, zu einem oberflächlichen Hinweggleiten, wo ein tieferes Eindringen, ein längeres Verweilen nothwendig gewesen. Sein stets bereites und schlagfertiges Talent verleitete ihn zu einer geschwätzigen Vielschreiberei, die ihm nicht ohne Grund von seinen Gegnern zum Vorwurf gemacht wurde.

Trotz dieser Mängel bleibt aber Goldoni immer der größte Lustspieldichter Italiens, und er hat über

alle europäiſchen Bühnen lange Zeit hindurch einen unläugbaren Einfluß ausgeübt. Aus den beiden ſchroff ſich gegenüberſtehenden Elementen der Commedia erudita und der Commedia dell' arte ſchuf er in glücklicher Vermittelung eine neue und dritte Gattung. Er behielt die Form der einen und goß den Geiſt der andern hinein, und ſchuf ſich ſo eine Mittelgattung, die, indem ſie ſich durch ihre nahe Verwandtſchaft mit der allbeliebten Commedia dell' arte die Sympathieen des Volkes erwarb, ſich doch zugleich durch ihre kunſtgebildeteren Formen einen höheren Rang in der Poeſie wie für die Geſellſchaft ſicherte. Goldoni beſaß außerdem eine ſeltene Leichtigkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, eine ſtets neue Erfindungskraft, einen nie verſiegenden Humor, und wußte mit launigem und kräftigem Pinſel die Sitten ſeines Volkes und die Gebrechen ſeiner Zeit zu malen. Aber ihm fehlte doch auch Vieles, was den wahren Poeten ausmacht, namentlich auch der Tact, das Unſchöne, Harte zu vermeiden, und mit weiſem Maße in der Kraft zugleich die feine und geiſtige Begränzung zu üben. Er war ein Sittenmaler ſeiner Zeit, aber er beſaß nicht die geniale Geiſtesüberlegenheit, die den Komödiendichter zugleich zum Sittenreformator machen ſoll. Dies fiel ihm

keineswegs ein, sondern er wollte nur ein getreuer Spiegel seiner Zeit sein, wobei es freilich nicht seine Schuld war, daß diese Zeit an manchen Gebrechen litt, und daß die italienischen Sitten für die allgemeine moralische Betrachtung oft etwas Verletzendes, dem Zartgefühl und feineren menschlichen Tact Widerstrebendes hatten. Seine Mädchen und Weiber erscheinen uns daher allzuleicht besiegt, allzu entgegenkommend, zu offenherzig und harmlos, seine Liebhaber zu kindisch und platt, seine Väter zu gewöhnlich und alltäglich, sie alle waren aber nur die getreuen Conterfei's seiner Landsleute, und Goldoni hatte nichts weiter gethan und gewollt, als lebensgetreu portraitiren.

Goldoni hat eine Unzahl von Dramen hinterlassen, nicht nur Lustspiele, sondern auch Trauerspiele, Opern, Schäferspiele, Possen, aber die Komödie bleibt doch immer sein eigentlichstes Element, und in ihr hat er das Ausgezeichnetste geleistet. Unter den berühmtesten seiner Lustspiele nennen wir die treffliche Frau (Donna di garbo), mit welchem Stücke er seine Dichterlaufbahn begann, indem er, dem Juristenstande entsagend, sich ganz der Poesie zu widmen beschloß. Die Donna di garbo ward zuerst von der Sacchi'schen Gesellschaft (1746), mit

welcher Goldoni sich vereinigt hatte, dargestellt, und machte ihn schnell bekannt und beliebt. Die Frau von schwachem Kopf (Donna di testa debole) ist als ein Gegenstück der ersteren anzusehen; Le Smanie per la Villeggiatura (die Wuth für das Landleben), in welchem Goldoni mit ihm sonst nicht eigener scharfer Satyre diese Leidenschaft der Italiener, um jeden Preis und mit Ueberbietung ihrer Mittel die Mode der Villeggiatura mitzumachen, geißelt; La Locandiera (die Gastwirthin) u. A. m.

War es Goldoni's sprudelndem Talente gelungen, den Abbé Chiari nach fast zehnjährigem Kampfe von der Bühne zu vertreiben, so sollte ihn gleicherweise nach kurzem Genusse des Sieges ein ähnliches Schicksal treffen. Ihm erhob sich ein Feind in dem Neffen des früher genannten Grafen Gozzi, in dem geistbegabten Carlo Gozzi, der nicht ganz mit Unrecht dem Goldoni den Vorwurf machte, die Poesie mit ihren höheren phantastischen Elementen von der Bühne verdrängt, und statt dessen die nüchterne, unerquickliche, wenn auch belustigende und lachenerregende Prosa zu seiner Göttin erhoben zu haben. Den heitern, ganz der Wirklichkeit angehörenden Lustspielen Goldoni's wollte er ein anderes Element entgegensetzen, und, wie Goldoni es nur mit dem

aller Poesie oft baaren wirklichen Leben zu thun hatte, wollte er hingegen ihm in dem Phantastischen, Feenhaften, über alle Wirklichkeit Hinausgehenden ein Gegengewicht geben. Sein erstes Stück, mit welchem dieses dichterische Kampfspiel begann, waren die drei Pomeranzen. Dieses dramatisirte Mährchen, von der Sacchi'schen Gesellschaft 1761 zuerst zur Darstellung gebracht, gewann sich einen unerhörten Erfolg, und stachelte Gozzi zu neuen Arbeiten und zu neuem Kampfe. Es erschienen immer mehr derartige allbeliebte und allbekannte dramatische Mährchen auf der Bühne, und sie machten mit ihrer zarten, poetischen Anmuth, mit dem Duft ihrer Poesie, mit ihrer gedankenreichen Fülle und ihrer eben so feinen als scharfen Persiflage Carlo Gozzi auf eine Zeitlang zum Sieger über Goldoni.

Mißmuthig, tiefgekränkt verließ Goldoni sein Vaterland, und gab, indem er sich nach Paris wandte, nicht nur seine Heimath, sondern auch seine Sprache auf. Er schrieb in französischer Sprache den Bourru bienfaisant, der 1771 zum ersten Male dargestellt ward, und seinem Namen auf's Neue Glanz und Berühmtheit verlieh, die auch nach Italien zurückwirkten. Aber niemals mochte er sich entschließen,

dorthin zurückzukehren, und er starb in Paris 1792, völlig erblindet.

Das Lustspiel feierte um diese Zeit in Italien überhaupt seine Blüthe, und neben Goldoni und Gozzi machten noch andere begabte Talente sich vielfach geltend. Wir nennen hier nur Giovanni Gherardo de Rossi (1754 — 1827), der die Sitten seiner Zeit mit scharfer schneidender Satire, oft nur mit allzu wenig Humor, malte; Albergati Capacelli (1728 — 1804), dessen Possenspiele reich sind an ergötzlichen Momenten; Camillo Federici (1760 — 1801); Angelo Nelli; Francesco Antonio Avelloni u. A. m.

Mannigfache Talente für das Lustspiel sind auch in neuester Zeit in Italien erstanden, aber sie haben sich nicht ihre nationelle Richtung, wie Goldoni, und zum Theil auch Gozzi, zu bewahren gewußt, vielmehr sind sie nur Abbilder französischer Muster und haben zum Theil auch von Deutschland, namentlich von Kotzebue, vielfach geborgt. Bemerkenswerth unter den neueren Lustspieldichtern erscheint Alberto Nota, dessen Dramen sich oft durch treffliche Characteristik, durch gesunden frischen Humor, und glückliche, nationelle Färbung auszeichnen. Am bekanntesten ist sein Lustspiel „der unverheirathete Philosoph" (il filo-

solo celibe). Ferner kann Giraud angeführt werden, den die Italiener ihren neuen Goldoni nennen, und dessen treffliches Lustspiel Ajo nell' imbarazzo, als der „Hofmeister in tausend Aengsten", auch unter uns hinlänglich bekannt ist. Auch Bon, Meneghezzi u. A. wären zu nennen. —

Fünfter Abſchnitt.

Das engliſche Theater.

1. Die Vorläufer Shakspeare's.

Wenn das wahre Genie die Nothwendigkeit seiner Sendung auch immer dadurch an den Tag legt, daß es die Hauptfäden seiner Zeit gewissermaßen zu einem Netz in sich zusammenschlingt, und die vorhandenen und vorgefundenen Keime in sich zuerst zur Blüthe verdichtet und als Frucht heraustreten läßt (worin der universale Egoismus des Genie's besteht), so ist es auch keine Herabwürdigung desselben, sondern vielmehr die ehrenvollste Anerkennung seiner Eigenart, welche fordert, daß man ihm das, was es in seiner Zeit vorgefunden, nicht von seinem Werth abzieht, sondern gewissermaßen zurechnet, weshalb auch die Untersuchungen über Shakspeare's Vorläufer von jeher ein besonderes Interesse erregten und mit großer Genauigkeit betrieben worden sind.

Wir haben schon in einem frühern Abschnitt unter den Vorarbeiten, von denen Shakspeare eine nicht

unweſentliche Anregung erhielt, jene zahlreichen hiſtoriſchen Stücke angeführt, welche der Gorboduc des Sackville hinter ſich herzog. Auch einige Dichter von hervorragender Bedeutung und glänzender Begabung erblickt man an der Schwelle dieſer großen Zeit des engliſchen Drama's, wie auch einige von unbekannten Verfaſſern uns erhaltene Productionen, deren Anſehn mehr als ihre Bedeutung hoch angeſchlagen zu werden pflegt. Wir wollen von dieſen letzteren zuerſt handeln, und haben dabei vornehmlich zwei Stücke, welche als beſonders einflußreich auf die ganze innere und äußere Darſtellungsweiſe Shakſpeare's angeſehen werden können, hervorzuheben.

Das eine iſt George Green oder der Hürdenmeiſter von Wakefield (the Pinner of Wakefield), ein nach einer alten Volksballade gearbeitetes und auf den engliſchen Bühnen häufig aufgeführtes Stück, in reimloſen Jamben.[1] Die darin auftretenden George Green und Robin Hood waren alte beliebte Volksfiguren in England, und das auf ſie gebaute Stück mußte ein national-romantiſches Intereſſe haben. Zugleich ſehen wir den tapfern und biedern Hürdenmeiſter von Wakefield für die Rechte

[1] Zuerſt in London 1632 gedruckt, wie Langbaine Account of the english dramatic poets p. 542 glaubt.

ſeines Königs gegen einen aufrühreriſchen Lord ſtreiten, wofür ihn ein ſchönes und vornehmes Fräulein mit ihrer Liebe belohnt, indem ſie ſeinetwegen die bedeutendſten Anträge von ſich weiſt. Die Darſtellung iſt mit friſcher Kraft, ohne Rückſicht auf alle ſonſtigen Regeln und Muſter, aus der innern Bedeutung der Situationen geſchöpft, und erhebt ſich dadurch zu einer poetiſchen Lebenswahrheit, die allein das Drama zu einer Poeſie der Wirklichkeit zu machen im Stande iſt, und worin das genannte Stück in der That ſchon einen wichtigen Uebergang zur freien Darſtellungskunſt Shakſpeare's zeigt.

Daſſelbe Intereſſe hat das zweite Stück Jeronymo oder die Spaniſche Tragödie, welche ſich auf dem Titel ausdrücklich dieſe Bezeichnung der Tragödie beilegt, die ſie durch eine abenteuerliche Anhäufung tragiſcher Kataſtrophen zu rechtfertigen ſucht.[1] Obwohl dieſes Stück durch Prozeſſionen, Gefechte und Kriegslärmen vorzugsweiſe auf eine pomphafte Wirkung berechnet iſt, ſo kann es doch auch durch ſeine kühne und freie, nur den innerſten Lebensimpulſen gehorchende Darſtellung als eine bemerkenswerthe Vorſtufe der Shakſpeare'ſchen dramatiſchen Kunſt gelten.

[1] Beide Stücke, George Green und die Spaniſche Tragödie, ſind abgedruckt in Dodsley Collection of old Plays Vol. III.

Eine zweite spanische Tragödie, welche mit der eben angeführten häufig verwechselt wird, oder vielmehr eine Fortsetzung derselben, schrieb ein alter, in der ersten Zeit der Königin Elisabeth lebender dramatischer Dichter, Thomas Kyd, der zu einer noch größern Verstärkung der Effecte ganz ungeheuerliche Sachen hineinbrachte.[1] Doch machte seine Composition viel Glück, besonders aber die darin gegebene Darstellung des Wahnsinns des alten Jeronymo, worin man Vorklänge der Behandlung des Wahnsinns in Shakspeare's König Lear hat wahrnehmen wollen. Kyd schrieb auch ein Trauerspiel Cornelia (gedruckt London 1595), welches er nach dem Französischen des Garnier (eines Dichters aus Jodelle's dramatischer Schule) bearbeitete. —

Unter Shakspeare's Vorgängern, denen wir entweder eine bedeutende Begabung oder einen besonders wirksamen Einfluß in dieser Zeit beizumessen haben, ist zuerst John Lilly zu nennen, ein Modegenie seiner Zeit, der von der hohen Schule zu Oxford mit dem Grade eines Baccalaureus und Magister hervorging, und sich dann am Hofe der Königin

[1] Es scheint der Tite des Kyd'schen Stücks, welchen Langbaine (a. a. O. p. 335) folgendermaßen anführt: Jeronymo is mad again, or the spanish Tragedy, containing the lamentable end of D. Horatio and Bellimperia, with the pittiful death of Jeronymo, London 1632.

Eliſabeth eine Anſtellung zu verſchaffen wußte. Er führte an dieſem Hofe einen beſonderen witzelnden Converſationston ein, welchen man auch den Euphuismus nannte, und zwar von dem Lilly'ſchen Roman Euphues und ſein England, oder die Anatomie des Witzes (Euphues and his England or the Anatomy of Wit), durch welchen der Verfaſſer alle Hofdamen bezaubert und ſie mit der Sucht, dieſelbe ſpieleriſch witzelnde und in abgeſchmackten Controverſen ſich umherdrehende Sprache in ihrem Kreiſe anzunehmen, erfüllt hatte. Seine dramatiſchen Arbeiten beſtehen aus neun Stücken, die zum Theil auch unter dem Titel der Hofkomödien, Court Comedies (London 1632), geſammelt worden ſind. Die bekannteſten derſelben ſind: Alexander und Campaspe, eine Tragikomödie, Endymion, eine Komödie (geſpielt vor der Königin Eliſabeth von den Kindern der Königlichen Kapelle und den Kindern von St. Paul), Galathea, Metamorphoſe der Liebe (Love's Metamorphosis), des Mädchens Metamorphoſe (Maid 's Metamorphosis), Mutter Bombie, das Weib im Monde u. a. Der Euphuismus, welchen Lilly durch ſeinen Roman aufbrachte, war jedoch nicht minder auch in ſeine Komödien gefahren, die ebenfalls in dieſem phantaſtiſch

witzelnden, ſylbenſtecheriſchen, in ſinnreich ſein wollender Albernheit wortverdreheriſchen Stil gehalten ſind. Wenn man bei den komiſchen Figuren Shakſpeare's und in manchen andern Partien ſeiner Dramen dieſelbe Sprache mit beſonderer Ergiebigkeit feſtgehalten findet, ſo erſieht man aus Lilly's Vorgang, wie hier keineswegs eine perſönliche Richtung des Shakſpeare'ſchen Genius vorliegt, ſondern der in ſpieleriſchen Antitheſen ſich geiſtreich und abſonderlich vorkommende Zeitgeſchmack, der in den excluſiven Lebenskreiſen ſeine Legitimation erhalten, das Beſtimmende dabei war.[1]

Eine bei weitem höhere Begabung ſtellt uns Chriſtopher Marlow oder Marloe, ein Mann von großen und gewaltigen aber verworren durcheinander geworfenen Anlagen, dar, der zum Theil vor Shakſpeare, zum Theil aber auch als Zeitgenoſſe deſſelben und mit ihm vereint wirkte. In Marlow war ein tragiſcher Genius erſten Ranges angelegt, der mit Allem ausgerüſtet ſchien, was den ächten Poeten macht. Aber ſeine tiefgreifende erſchütterungsvolle und majeſtätiſche Darſtellungskraft, welche auf den

1 Vgl. über Lilly Langbaine, An account of the engl. dramat. poets p. 328. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 19). — Bouterwek, Geſchichte der engliſchen Poeſie, I., 198. — A. W. Schlegel, Vorleſungen über dram. Kunſt und Literatur, II. 2. S. 268.

tragiſchen Stil Shakſpeare's den unverkennbarſten Einfluß übte, konnte nur in Shakſpeare's ächt künſtleriſcher und rein humaner Natur ſich harmoniſch verarbeiten. In einem wild zerfahrenden Charakter aber wie Marlow wirkte dieſe Gabe wie ein Zauber, der auf die höchſten Höhen der Menſchheit erhebt, aber zugleich in die tiefſten Abgründe niederſchmettert. — Marlow war Student in Cambridge geweſen, und nachher Schauſpieler geworden, wo er in derſelben Geſellſchaft mit Shakſpeare zuſammentraf. Er war zugleich ein Dichter, der in der geiſtigen und ſkeptiſchen Stellung des Jahrhunderts der Reformation eigenthümlich wurzelte, und damit eine Kraft volksthümlicher Wirkung verband, durch die er eigentlich zum Reformator der nationalen Bühne Englands beſtimmt ſchien.

Unter ſeinen ſieben Stücken ragt zuerſt ſein Doctor Fauſt (tragical history) hervor, worin er das Weſen des deutſchen Mythus treffend gefaßt und in einer ungemeinen Vielſeitigkeit ſowohl in ſeinem erſchütternden tragiſchen Element wie in den komiſchen, von ihm mit reichem Witz erfüllten Contraſten ausgebildet hat.[1] Seine Tragödie Eduard II. zeichnet ſich durch

[1] Doctor Fauſtus von Chriſtoph Marlow, deutſch von Wilh. Müller. Berlin, 1818.

eine ungemein kräftige und wahrheitsvolle Charakteriſtik aus, und einen ächt dramatiſchen Dialog, der überhaupt zu Marlow's hervorſtechendſten Eigenſchaften gehört. Auf dem Gipfelpunkt ſeiner tragiſchen Manier erblicken wir ihn aber in dem Juden von Malta (the Jew of Malta), einem Stück, das vornehmlich ſeinen Dichterruhm in ſeiner Zeit begründet zu haben ſcheint. Die wilde Grauſamkeit ſeiner Muſe erſättigt ſich hier in dem Bilde eines jüdiſchen Wucherers, deſſen ausgeſuchte Schandthaten den Mittelpunkt der Darſtellung bilden. Großartige und geniale Züge wechſeln ſich darin mit den roheſten und widrigſten Elementen ab, aber Alles iſt mit der furchtbaren Erhabenheit eines im Schrecklichen heimiſchen und über den finſterſten Abgründen mit dämoniſchem Behagen thronenden Geiſtes durcheinandergemiſcht.[1] Seine übrigen Stücke ſind: Die Herrſchaft der Luſt oder die leichtfertige Königin (Lust's Dominion or the lascivious Queen, a tragedy), die Pariſer Bluthochzeit (Massacre of Paris, with the Death of the Duke of Guise), Tamerlan der Große oder der Scythiſche Schäfer, und Dido, Königin von Carthago,

[1] Eduard II. ſteht im II. Bande v n Dodsley Collection of old Plays, der Jude von Malta im VIII.

welches letztere Stück er jedoch nicht allein, ſondern in Gemeinſchaft mit dem Schauſpieler Naſh arbeitete.[1]

Marlow galt in ſeiner Zeit für einen frevelhaften Atheiſten, welchen Ruf ſein ganzer geiſtiger und poetiſcher Standpunkt wie ſeine ſittliche Lebensweiſe verſchuldete. So war auch ſein Tod, welcher im Jahre 1593 durch den Dolchſtich eines Bedienten erfolgte, grell tragiſch. Er traf denſelben bei ſeiner Geliebten, einem gemeinen Mädchen, welches den Dichter durch ſeine feilen Reize gefeſſelt hatte, und als er in der Wuth den Dolch zog, um ſeinen Nebenbuhler niederzuſtechen, riß ihm dieſer die Waffe aus der Hand und brachte ihm damit die tödtliche Wunde bei. —

Nicht minder bedeutſam begabt, aber noch mehr in Leidenſchaft und Leichtfertigkeit zerfahren, iſt Marlow's Freund und Genoſſe, der unglückliche Dichter Robert Green. Sein vielſeitig angelegtes und durch eine gelehrte Vorbildung unterſtütztes Talent wurde durch ein wildes und charakterloſes Leben gebrochen, das er in ſinnlichen Genüſſen aller Art erſchöpfte, durch welches er aber zugleich ſeine edelſten

1 Langbaine Account of the engl. dram. poets p. 342. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 25). — Ueber Marlow's Leben: Cibber Lives of the poets.

und beſten Gaben in ſich vernichtete. Von ſeinen Lebensumſtänden iſt nur wenig bekannt geworden, doch verbrachte er eine Zeit ſeiner Jugend in Italien und Spanien, wo er den Wolluſtbecher des Südens ſchon in vollen Zügen geleert zu haben ſcheint. Er wurde im Jahre 1578 in Cambridge zum Baccalaureus und 1583 zum Master of arts befördert, und ſoll, nach einigen Angaben, in dieſer Zeit auch vorübergehend Pfarrer in der Grafſchaft Eſſex geweſen ſein. Ein unſtäter und ausſchweifender Drang, der ihm nie Ruhe gönnte, trieb ihn aus den Armen einer edlen und trefflichen Frau, mit der er eine kurze Friedenszeit der Liebe auf dem Lande verlebt, hinweg und ſtürzte ihn in die labyrinthiſchen Abgründe Londons, wohin er ſich 1586 begab, um ein geniales Schwelgerleben, welches ihn dem tiefſten Elend preisgab, zu beginnen. Der glückliche Leichtſinn ſeines Naturells milderte aber wieder die dunklen Elemente ſeiner Laufbahn, welche intereſſante Miſchung auch in ſeinen Schriften erſcheint, die er mit einer ungemeinen Virtuoſität in den mannigfachſten Formen lieferte.[1]

Green's literariſche Thätigkeit theilte ſich ſeltſamer

[1] Vgl. Ludwig Tieck, Shakſpeare's Vorſchule I. Vorrede. — Langbaine, Account of the dram. poets p. 241.

Weiſe in eine moraliſche und in eine theatraliſche. In ſeinen Schriften der erſteren Art, die in ſeiner Zeit eine außerordentliche Wirkſamkeit und Beliebtheit hatten, ſcheint er ſich ſelbſt bei ſeinem beſtändigen Getheiltſein zwiſchen Ausſchweifung und Reue die Gewiſſensbeichte abgenommen zu haben, was er bald in lyriſcher bald in romanartiger Form that. Die große Popularität, welche dieſe Schriften lange in England behauptet haben, entſprang gewiß aus der innern Lebenswahrheit, mit welcher der Dichter darin ſeine eigene gebrochene Exiſtenz umgekehrt hatte. Unter ſeinen dramatiſchen Arbeiten iſt ſein Pater Baco am berühmteſten geworden (the honourable history of Fryar Bacon and Fryar Bungy), in dem die übermüthige und leichtblütig dahin gaukelnde Laune des Dichters, mit welcher der alte Zauberer Baco behandelt wird, ſich auf dem volksmythiſchen Grunde behaglich niederläßt. Am Schluſſe wird in Weiſe einer Prophezeiung auf die Zeiten der Königin Eliſabeth hingewieſen, als auf die glücklichſten, welche dem engliſchen Volke bevorſtehen. Green war überhaupt zu einem dramatiſchen Volksdichter begabt, wie es wenige Dichter nach ihm geweſen. In dieſer Art war auch ſein wüthender Roland, der auf der damaligen engliſchen Bühne ſehr beliebt war.

Viele andere Stücke, die von ihm angeführt werden, ſcheinen nicht allein von ihm herzurühren; wenigſtens nehmen einige engliſche Kritiker an, daß er Manches in Gemeinſchaft mit einem Dr. Lodge gearbeitet habe, namentlich das Stück Ein Spiegel Londons (A Lookingglass for London).[1]

In dieſem Zuſammenhang kann auch noch Thomas Heywood angeführt werden, der engliſche Lope de Vega, der unter der Regierung der Königin Eliſabeth und des Königs Jacob I. lebte. Er war ein Schauſpieler von Allan's Volkstheater und zugleich ein ſo ergiebiger und ſchnellfertiger Theaterdichter, daß er eigentlich gehend und ſtehend Stücke dichtete und mehrere derſelben im Wirthshauſe und auf der Rückſeite der Speiſezettel niederſchrieb. Er ſpielte nicht nur ſelbſt jeden Tag auf der Bühne, ſondern er ließ auch keinen Tag vorübergehen, an dem er nicht wenigſtens einen Bogen geſchrieben hätte.[2] Er ſelbſt ſagt in der Vorrede zu einem ſeiner Stücke, daß er 220 Dramen geſchrieben, von denen aber nur fünfundzwanzig gedruckt worden ſind. Ein großer Theil ſeiner Stücke ſcheint gänzlich verloren gegangen.

1 Vgl. Langbaine, Account on the dram. poets p. 243.

2 Vgl. Winstanley Lives of the Poets p. 96. — Langbaine, Account on the dram. poets p. 257.

Beliebt waren in ſeiner Zeit beſonders ſeine Komödien von den vier Zeitaltern, eine Reihe mythologiſcher Stücke, von denen die drei erſten, das goldene Zeitalter (Golden Age or the Lives of Jupiter and Saturn), das ſilberne Zeitalter (Silver Age, a history including the love of Jupiter to Alcmena), und das eherne Zeitalter (the brazen Age), noch dadurch bemerkenswerth ſind, daß der Dichter den Homer in Perſon zur Verrichtung jeder Einleitungs-Pantomime (dumb show) eingeführt hat. Einzelne Stellen ſind darin aus dem Plautus und ſogar aus Ovid's Metamorphoſen überſetzt. Unter ſeinen modern romantiſchen Stücken ſind das durch Güte getödtete Weib (Woman kill'd with Kindnes), eine Komödie voll reizender Verwickelungen (im vierten Bande der Dodsley'ſchen Sammlung [1]), ferner Maidenhead well lost, Love's Mistris or the Queens Masque u. a. am meiſten gekannt geblieben. Ein ſehr tumultuariſches Stück ſind die Four Prentices of London, worin es ſich um Gottfried von Bouillon und um die Eroberung von Jeruſalem handelt, welche ſelbſt auf der Bühne vorſtellig gemacht wird. Auch ſchrieb er ein ſehr

[1] Vgl. über dies Stück A. W. Schlegel, Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur, II. 2. S. 272.

merkwürdiges Stück, welches das Leben der Königin Eliſabeth behandelt, unter dem Titel: If you know not me, you know no Body, or the troubles of Queen Elizabeth (gedruckt in London 1623), worin er in ganz gemüthlicher und behaglicher Weiſe die loyalſte Verherrlichung ſeiner Königin walten läßt.

---

2. Die engliſchen Theater zu Shakſpeare's Zeit.

Als Shakſpeare die erſten Schwingen ſeines eine neue dramatiſche Welt gründenden Genius erhob, fand er das Theaterleben Londons ſchon in einer regſamen und mannigfachen Organiſation begriffen. Es gab zu Shakſpeare's Zeit ſieben Haupttheater, welche in verſchiedener Weiſe und Sphäre das Intereſſe der dramatiſchen Kunſt zu pflegen ſuchten, nämlich drei Privathäuſer, in Blackfriars, in Whitefriars und das Cockpit oder der Phönix in Drurylane; und vier, welche öffentliche Theater genannt wurden, der Globus, auf der Bankſeite, die Gardine (the curtain) in Shoreditch, der rothe Ochſe (the red Bull) in St. Johns-Street, und

die Fortuna, in Whitecroß-Street, welche beiden letzteren vorzugsweiſe für ein Bürger-Publikum beſtimmt waren.[1] Die Schauſpielhäuſer des Blackfriars und des Globus, in welchen die Stücke Shakſpeare's vorzugsweiſe zur Darſtellung kamen, waren im Beſitz einer und derſelben Schauſpielergeſellſchaft. Außerdem werden noch drei andere vorübergehend beſtandene öffentliche Theater auf der Bankſeite erwähnt: der Schwan, die Roſe, welche beiden frühzeitig wieder eingingen, und die Hoffnung, welches Theater hauptſächlich nur als Biergarten benutzt wurde.

Mehrere der älteſten Theater Londons waren auf Koſten eines reichen londoner Bürgers, Namens Henslow, welcher von einer Leidenſchaft für das Theaterweſen erfüllt war, erbaut worden. Der Henslow'ſchen Schauſpielergeſellſchaft gehörte auch Shakſpeare in ſeinem erſten Verhältniß zur Bühne an, bis er mit dem Theater des Globus in ein beſtimmtes und, wie aus Allem hervorgeht, auch für den Ertrag ſeiner eigenen Stücke bei weitem günſtigeres Verhältniß eintrat. Dies Globustheater, ein achteckiges hölzernes Gebäude, auf der Bankſeite an

1 Vgl. Wright, Historia Histrionica (hinter Dodsley Collection XII.) p. 343.

dem ſüdlichen Ufer der Themſe gelegen, ſcheint nicht früher als um das Jahr 1596 erbaut worden zu ſein.[1] Die in dieſem Hauſe wie in Blackfriars vereinigte Geſellſchaft, zu welcher auch der berühmte Schauſpieler Burbadge gehörte, führte vorzugsweiſe den Namen der Geſellſchaft der Königlichen Diener, der ihr zuerſt durch ein Patent der Königin Eliſabeth beigelegt worden, was ſpäter Jacob I. als ein beſonderes Privilegium dieſer Truppe beſtätigte. In der Verordnung, welche dieſer König deshalb ausfertigen ließ, werden zugleich die theatraliſchen Gattungen namhaft gemacht, auf welche ſich die Darſtellungen dieſer Schauſpieler erſtrecken durften, und worunter beſonders Komödien, Tragödien, Zwiſchenſpiele, Moral- und Paſtoralſtücke aufgeführt werden,[2] was auf eine ſehr umfaſſende dramatiſche Ausbildung dieſer Truppe ſchließen läßt. Uebrigens ſtrebten faſt alle londoner Theatergeſellſchaften nach ähnlichen Ehrenbenennungen, durch welche ſie ſich von einander unterſchieden.

Den Namen Globus ſcheint das Theater von ſeinem Aushängeſchild erhalten zu haben, welches

[1] Vgl. Malone historical account on the english stage p. 65.

[2] Vgl. Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe (Amst. 1740) p. 125.

einen die Erdkugel tragenden Herkules, mit der Unterschrift: Totus mundus agit histrionem darstellte. Was sein Verhältniß zu dem Theater in Blackfriars anbetraf, so spielte die Gesellschaft in diesem letzteren, welches schon als ein im Privathause befindliches nur kleinere Räume aufzuweisen hatte, nur solche Stücke, welche auf ein gewählteres und kunstsinnigeres Publikum berechnet waren, wogegen der Globus hauptsächlich zu einem Volkstheater bestimmt war, jedoch immer noch in einem edlern und etwas höhern Stil, als die Gesellschaften im Red Bull und in der Fortuna, welches letztere Theater von dem Schauspieler Edward Alleyn oder Allan, einem Schwiegersohne Henslow's, und zugleich dem Nebenbuhler des Burbadge, im Jahre 1599 ausgebaut und neu eröffnet worden war. Das Globustheater hing zugleich mit einem Biergarten zusammen, und die Besucher wechselten dann mit den Genüssen beider Institute nach Lust und Gelegenheit ab. Wie es scheint, war aber der Globus vorzugsweise zu einem Sommertheater bestimmt[1], wo deshalb auch die Vorstellungen gewöhnlich erst im Monat Mai begannen, während zu Blackfriars das Winterhaus dieser Gesellschaft war. —

[1] Wright, historia histrionica a. a. O. S. 341.

Die Schauspielergesellschaft des Globus erscheint uns nun als die eigentliche Wiege der höheren dramatischen Dichtkunst der Engländer, und Shakspeare fand hier die günstigen Elemente vereinigt, um das Ideal einer dramatischen Volkspoesie, wie er sie aus unmittelbar schöpferischem Geist und aus der hohen Naturkraft des Genius hervortreten lassen wollte, vollenden zu können. Auch Ben-Jonson, der kritische Zuchtmeister des englischen Theaters, hatte sich zuerst mit seinen dramatischen Arbeiten dem Globustheater angeschlossen, gründete aber nachher ein eigenes Kindertheater, zu welchem er die schon immer zu dramatischen Aufführungen gebrauchten Chorknaben benutzte. Aus diesen Knaben bildete er unter seiner Leitung und durch seinen Unterricht eine eigenthümliche Schauspielergesellschaft, durch welche er seine polemischen Lustspiele und die Werke anderer Dichter, welche ebenfalls gegen die neuen Richtungen des Globus Opposition machen wollten, zur Darstellung bringen ließ. Er erreichte allerdings den vorübergehenden Erfolg, daß sein Kindertheater, in welchem er die einzig richtige Musterwirthschaft für dramatisches Dichten und Darstellen hatte aufrichten wollen, hier und da für vornehmer angesehen und theilweise sogar zu einer Modesache erhoben wurde. Aber

etwas Durchgreifendes und Dauerndes konnte er damit nicht erlangen, sein Kindertheater wurde höchstens ein gutes Seminar für die größeren Theater Londons, welche daraus ihre bestgeschulten Schauspieler zogen, aber die neue dramatische Schöpfung im Globustheater, die dadurch hatte beeinträchtigt und zersetzt werden sollen, mußte unter diesen Anfechtungen nur immer siegreicher hervorgehen. Die durch Ben-Jonson auf dem Kindertheater repräsentirte kritische Partei mußte sich zuletzt als vereinsamt und verlassen bekennen, und Ben-Jonson selbst gab später zwei seiner Stücke, welche er für seine Meisterwerke erklärte, dem Globustheater zur Aufführung.

---

3. Shakspeare's dramatischer Genius.

Wir haben uns jetzt mit dem hohen Vollender und Meister des modernen Drama's, William Shakspeare, ausführlicher zu beschäftigen. In ihm erscheint die dramatische Poesie als der höchste Ausdruck der die Wirklichkeit wiederschaffenden Kunst, und es sind darum die Formen, welche zur Erreichung dieses Ziels in Bewegung gesetzt und festgestellt wur-

den, ebenſo wie der Bildungsgang, den ein ſolcher Dichter ſelbſt genommen, einer unabläſſigen und immer neu beginnenden Betrachtung werth, weshalb auch die unaufhörlichen Bemühungen der Kritik um dieſen Dichter, ſelbſt bei manchen kleinlichen und geiſtwidrigen Ausartungen derſelben, immer eine gewiſſe Bedeutung behalten und fortdauernd einflußreiche Reſultate für Weſen und Form der modernen Kunſt in ſich begriffen haben.

Shakſpeare, an der Grenzſcheide der alten und der neuen Zeit Europa's hervortretend, gewinnt auf dieſem Punkt für das innerſte Leben des Menſchengeiſtes ſelbſt eine organiſirende Bedeutung, indem er mit einer gottähnlich geſtaltenden Poeſie der That die wahre Einheit von Schaffen und Denken vollbringt, welche in den ſkeptiſchen und philoſophiſch dialektiſchen Richtungen der letzten Jahrhunderte durch die Alles unterhöhlende Reflexion zu feindlichen Gegenſätzen auseinandergeriſſen geweſen. In ihm fügt ſich die chriſtliche Welt wieder zu einem geſunden und natürlichen Ganzen zuſammen, und in ſeinem Reich, in dem er alle Gegenſätze des ſchöpferiſch dahinbrauſenden Lebens freigelaſſen, in dem ſich alle Stürme austoben, alle Leidenſchaften verglühen, alle Neigungen verduften können, in ſeinem Reich iſt zu-

gleich der hohe Frieden der göttlichen Schöpfung angesagt, die gemessenen Ordnungen aller Dinge und Gestalten sind in einem ewigen Sinn und nach dem unendlichen Maaß himmlischer Gerechtigkeit selbst aufgerichtet, und mit der leichthinwallenden Hand des Weltenmeisters befestigt.

Shakspeare trat zu einem Zeitpunkt auf, welcher der günstigste für das Werden eines großen Dichters genannt werden muß. Dies ist nämlich der Moment, wo alte und neue Bildungselemente der Völker sich mischen und daraus eine allgemeine productive Bewegung der Zeit entstanden ist, die immer einen fruchtbaren Boden für das Genie abgiebt und ihm eine auf entfernte Zeiten hinausreichende Wirksamkeit sichert.

Die Herrschermacht des Genies besteht dann eben darin, diese neue Geistesbewegung entscheidend an seine Individualität zu fesseln, und ihr dadurch bestimmte Züge und in der höchsten Vollendung der Form die tiefste Erschöpfung ihres Inhalts zu geben. Die neuen Bildungstypen des modernen Geistes, um deren harmonische Verschmelzung und dramatische Gestaltung es sich für Shakspeare handelte, hatten sich in der durch die Regierungszeit der Königin Elisabeth bezeichneten Epoche in England entschieden genug angedeutet.

Es war auf der einen Seite das Bildungsleben der antiken Welt, welches mit den auf der andern Seite gleichzeitig erwachten neuen Trieben und Kräften der modernen Völkerwelt zusammentraf, und nicht bloß Sache gelehrter Aneignung bleiben wollte, sondern sich in die innerste Productivität des neueren Völkergeistes eindrängte. Dieser eine Gegensatz, in dem sich antike und romantische Formen einander gegenüberstanden, hatte noch einen anderen neben sich, welcher die Gegenüberstellung der abgelaufenen feudalen, dämonischen und magischen Zeit des Mittelalters mit einer neuen Epoche der auf sich selbst gestellten Vernunft, der Wissenschaft und der Aufklärung in sich schloß.

Diese verschiedenen Elemente in einen schöpferischen Guß zu bringen und darin eine neue siegreiche Gestalt wahrhaft moderner Völkerbildung aufzuzeigen, sollte vorzugsweise eine Aufgabe des englischen Geistes werden. Während die Deutschen in diesem Drange ihren Kirchenglauben reformirten und inwendig neue Keime einer universalen Nationalbildung ansetzten, die Franzosen und Italiener aber in dieser Zeit nur eine künstliche, halb gelehrte, halb nationale Combination daraus schufen, stehen die Engländer hier voran als originale Gestalter und Durcharbeiter

des modernen Völkergeiſtes, dem ſie ſein eigenes Recht durch die Abſchließung und Vollendung ihrer heimathlichen Bildungsformen widerfahren laſſen. Sie bezwingen auf dieſer Höhe ihrer neuen Nationalbildung die dunkle und von der Schwere des gefeſſelten Geiſtes angehauchte Romantik des Mittelalters, und laſſen daraus eine von jenen Elementen abgeklärte romantiſche Poeſie hervorgehen, welche die wahre Poeſie der Freiheit iſt, und auf dem Grunde des bewußten und ſich klar gewordenen Geiſtes eine weite und reichgegliederte Hingebung an Natur, Menſchenleben und Geſchichte entfaltet.

In dieſer neuen Geiſtesbewegung finden ſie ſich auch mit den Anforderungen der antiken Welt auf das Entſchiedenſte ab, indem ſie ſich durch die Antike nicht zu unfruchtbaren Nachahmungen und künſtlichen Miſchungen hinreißen laſſen. Dieſe letzteren bleiben zwar auch hier nicht ganz aus, aber ſie ſtehen als untergeordnete und vereinzelte Unternehmungen bei Seite, während die Weiſe, in welcher Shakſpeare die Verſchmelzung der Antike innerhalb der eigenſten Formen des Nationalgeiſtes vollbringt, ſiegreich die Oberhand behält und ſich als die wahre Norm dafür hinſtellen kann.

Die antiken Formen konnte Shakſpeare für ſeine

frei aus ſich hervortretenden Schöpfungen nicht brauchen, er mußte darin ſein eigener Geſetzgeber bleiben, aber er erſetzte das hohe Schönheitsmaaß der Antike, welches ſich an individuell beſchränkten Lebensbewegungen erfüllen konnte, durch die freie und entfeſſelte Schönheit einer Lebenspoeſie, die in dem unendlichen Bereich menſchlichen Thuns und Leidens Stoff und Form empfängt. Aber in der wahrhaften Erfaſſung und Verarbeitung des antiken Volksgeiſtes, wie ſie Shakſpeare namentlich in ſeinem Julius Cäſar und im Coriolan gezeigt, bewies er, was aus der Antike im Verhältniß zum modernen Kunſt- und Volksgeiſt gemacht werden müſſe.

In dieſer eigenthümlichen und ruhmvollen Stellung, welche wir die engliſche Nation beim Beginn der neuen Weltepoche einnehmen ſehen, läßt ſie zugleich ihren innerſten germaniſchen Bildungskern, als das eigentlich productive und geiſtig ſchaffende Element in ihr, hervortreten. Shakſpeare ſelbſt, deſſen Poeſie das vereinigende und tragende Element dieſer neuen engliſchen Nationalbildung wird, erſcheint uns vorzugsweiſe als der Dichter germaniſchen Geiſtes, welcher denſelben in ſeiner urſprünglichen Naturfülle und Gemüthsinnigkeit zugleich zur Schönheit und Feſtigkeit der Geſtalt bringt, und darum auch in die-

ſer Bedeutung ſeine andere Heimath in Deutſchland ſelbſt finden mußte, indem er für das Herüber- und Hinüberleben der verwandten Volksſtämme ein wahrhaft weltgeſchichtlicher Repräſentant geworden iſt.

Shakſpeare ergriff die Form des Drama's, um vorzugsweiſe in ihr das große Werk der freien romantiſchen und geſchichtlichen Lebenspoeſie, die ſeine Aufgabe war, zu geſtalten. Wie die griechiſche Tragödie als das vollendete Lebensbild des Volkes erſcheint und in dieſer auf dem Gipfel ſeiner hiſtoriſchen Exiſtenz ſich ausbildenden Form die reife und vollſaftige Frucht des ganzen Nationalbewußtſeins zuſammenfaßt, ſo war es auch wieder das Drama, welches in Shakſpeare den modernen Kunſt- und Weltgeiſt in ſeiner vollendetſten Form zur Erſcheinung bringt, und dazu auch die moderne Vielbeweglichkeit der Form, die aus der Allſeitigkeit des Inhalts entſpringt, für ſich in Anſpruch nehmen muß.

Das moderne Drama, als deſſen Gipfelpunkt und Norm wir die Shakſpeare'ſche Poeſie betrachten, hat die Schickſalsidee, welche in der antiken Tragödie als ein außerhalb der Menſchenwelt liegendes, netzartig ausgeſpanntes Syſtem daſteht, in die Bewegungen des thatſächlichen Lebens ſelbſt unendlich zertheilt, und dadurch dieſen großartigen Raum für die Men-

schenwelt gewonnen, welcher in dem antiken Drama zum großen Theil durch die unausweichlichen Veranstaltungen der Götter besetzt war.

Das Schicksal waltet auch in Shakspeare's Lebensdarstellungen mit seiner die individuelle Menschenkraft überragenden Gewalt, deren niederschmetterndes, scheinbar ungerecht bestimmendes und oft nur im grauenvollsten Untergang den Sieg gewährendes Wesen Niemand ergreifender dargestellt hat, als dieser Dichter. Aber er nimmt dem Schicksal gewissermaßen seine unangreifbare Gestalt, indem er es aus der antiken Maschinerie der Götter ächt modern in ein freies Product des menschlichen Willens umsetzt. Der moderne Dramatiker macht den Menschen zum Gott seiner Thaten, indem er ihm das Bestimmungsrecht über sich selbst zurückgiebt, und dadurch den wahrhaft dramatischen Anstoß und Conflict in sein Leben bringt.

Diese Freiheit des menschlichen Willens, als die Hauptbewegerin des modernen Lebensdrama's, ist aber ein nicht minder gefährliches Geschenk, als die Zweideutigkeiten und symbolischen Sylbenstechereien der antiken Schicksalswelt waren. Der Mensch muß hier für sich selbst einstehen, er muß die innersten Triebe und Kräfte der menschlichen Natur erschöpfen,

weil er ſein Daſein rein aus ſich ſelbſt vollenden ſoll, und ſo wird ſein Sturz um ſo härter, ſeine Vernichtung um ſo umfaſſender und ungeheuerer, wie auch ſein Glück, ſeine Liebe, ſein Humor um ſo ausſchweifender und geſättigter, je mehr es der Menſch ſelbſt in ſeiner perſönlichen Eigenart iſt, der in dieſen Zuſtänden ſich ſelbſtmächtig hervorbringt.

Das moderne Drama, wie es Shakſpeare geſtaltet, zeigt ſein Grundweſen vornehmlich darin, daß es Alles, was es in ſein Bereich zieht, dramatiſch macht und in Handlung ſetzt, während das antike Drama noch ein ganzes Element in ſich beſtehen laſſen mußte, das es nicht in die dramatiſche Handlung ſelbſt hereinnehmen konnte, ſondern gewiſſermaßen als ein bevorrechtetes Gebiet außerhalb derſelben anzuerkennen hatte. Dies war eben dieſer göttliche Schickſalshintergrund, den das moderne Drama in die menſchliche Handlung ſelbſt herübergezogen und menſchlich dramatiſch gemacht hat. Indem dies Götterprivilegium der antiken Tragödie geſchwunden iſt, hat damit das moderne Drama ſich überhaupt das unbedingte Darſtellungsrecht an allen Gegenſtänden und Vorkommniſſen des wirklichen Lebens zugewieſen, und es hat deshalb ſein charakteriſtiſches Beſtreben auch darin, daß es Alles, was zur Handlung gehört, möglichſt

wirklich vor den Augen des Zuſchauers geſchehen laſſen will.

Mit dem geheimnißvollen und bevorrechteten Hintergrund, in den ſich die antike Tragödie verlieren durfte, hat das moderne Drama auch alle Berufungen auf eine hinter der Scene liegende Welt, alle Vorbehalte des hinter der Scene Geſchehenden aufgegeben. Der moderne dramatiſche Geiſt, der dies eben dadurch iſt, daß er Alles in dramatiſche Handlung auflöſen will, erfüllt darin die moderne Lebensbeſtimmung überhaupt, die dahin geht, daß der Geiſt Nichts mehr als ein fremdartiges und unverarbeitetes Element ſich gegenüber beſtehen zu laſſen vermag, ſondern jeden Gegenſatz ſofort an ſich ziehen und im Kampf und in der Vereinigung mit ihm das ächte Lebensloos erfüllen muß. Dieſe unerſchöpfliche dramatiſche Quelle des modernen Lebens muß der Dichter in jedem Stoff öffnen und fließen laſſen. Dies iſt das ebenſo tiefe als unendlich klare Geheimniß der Shakſpeare'ſchen Darſtellungskunſt, wodurch ſie das Weſen des modernen Drama's in ewigen und unvergänglichen Typen feſtgeſtellt hat.

4. Shakſpeare's Leben.

William Shakſpeare (deſſen Namen auch Shakeſpear und Shakspere geſchrieben wird und von ihm ſelbſt verſchiedenartig orthographirt worden zu ſein ſcheint), wurde zu Stratford am Fluſſe Avon in Warwickſhire im April des Jahres 1564 geboren. Wie die meiſten bedeutenden Geiſter der neueren Zeit, deren Aufgabe es iſt, das Bildungsleben der Nationen fortzubewegen, ſtammte auch Shakſpeare aus einer Familie des dritten Standes ab, und zwar aus einer, deren Mitglieder faſt ſämmtlich Gewerbtreibende, auch Landwirthe geweſen.

Um ſo ſeltſamer iſt es, daß ſein Vater, John Shakſpeare, der nacheinander verſchiedene Gewerbe getrieben, und erſt Handſchuhmacher, dann Fleiſcher und zuletzt Wollhändler geweſen, ein adliges Wappen führen durfte, was ihm durch eine förmliche Urkunde ſowohl wegen ſeiner Verdienſte um die Stadt, als wegen ſeiner Verheirathung mit der aus einer alten angeſehenen Familie abſtammenden Mary Arden (der jüngſten Tochter Robert Ardens aus Wilmecote in Warwickſhire) verſtattet worden war.[1]

Shakſpeare wurde ſchon als Kind vielfach zur

[1] Augustine Skottowe, the life of Shakspeare (London 1824) I. 4.

Beihülfe bei den Geschäften seines Vaters gebraucht, was die an sich schon mangelhafte Schulbildung, welche er erhielt, noch mehr zerstückeln mußte. Nachdem er seine Schuljahre zurückgelegt, scheint er bereits das Gewerbe seines Vaters ganz übernommen zu haben, wie er sich auch in dieser Zeit, wo er kaum achtzehn Jahre alt war, schon verheirathete, und zwar mit Anna, der Tochter von Richard Hathaway, die acht Jahre älter war als ihr Gatte. Obwohl Shakspeare's Schwiegervater ein wohlhabender Pachter (zu Shottery in der Nähe von Stratford) war, so verbesserte sich doch seine dürftige Lage durch diese Heirath auch nicht einmal äußerlich.

Der große Genius, der hier noch wie in einem unbewußten Traumzustande vegetirte, sollte auf dieser Vorstufe nur das Glück erleben, frühzeitig und reichlich Vater zu werden, denn seine Frau gebar ihm im Jahre 1583 eine Tochter Susanna, und achtzehn Monate später wieder ein Zwillingspaar, Sohn und Tochter, welche er Hamneth und Judith taufen ließ, und von denen der erstere in seinem zwölften Jahre wieder verstarb.

Auch scheint Shakspeare in Stratford nicht in der besten Genossenschaft gelebt zu haben, und er nahm öfter an Streifzügen zur Bestehlung eines Thiergar-

tens in Cherlecot Theil, dessen Eigenthümer, Sir Thomas Lucy, sich vorzugsweise an Shakspeare hielt und ihn wegen Wilddiebstahls gerichtlich belangte. Hier scheinen sich zuerst die poetischen Schwingen des jungen Shakspeare geregt zu haben, und er heftete eine Spottballade an die Thür seines erzürnten Gegners. Doch veranlaßte ihn dieser Handel bald darauf, seinen Geburtsort, den Sitz häuslicher Sorgen und unbestimmten befriedigungslosen Trachtens zu fliehen und sich nach London zu begeben.

Die Zeit seines Abganges von Stratford kann nicht bestimmt angegeben werden. Es war aber nicht so unwesentlich, daß Shakspeare gerade an diesem armseligen Ort die ersten eindrucksfähigen Jahre seines Lebens verbrachte. Es lebte nämlich hier ein Völkchen, das eine große Theaterliebhaberei in sich beherbergte und deshalb ein ergiebiger Boden für umherziehende Schauspielergesellschaften war, die hier häufig ihr Quartier aufschlugen. Shakspeare empfing hier schon als Kind ungemein lebhafte theatralische Einwirkungen und machte Bekanntschaft mit Schauspielern und ihrem bunten, die Phantasie anlockenden Treiben. Seine Gedanken mochten deshalb schon frühzeitig der Bühne als einem Ideal seines Lebens zugewendet sein.

So trieb ihn denn auch in London der Zug seines Herzens und vielleicht lange schon heimlich gehegter heißer Wünsche sogleich dem Theater zu. Daß er hier zuerst Pferdehalter an den Thüren der Schauspielhäuser geworden, ist eine früher mehrfach angenommene Sage, die zum Theil sich auch darauf zu stützen schien, daß in damaliger Zeit die Gewohnheit bestand, in's Theater zu reiten. Diese Anekdote ist aber längst den Anfechtungen der englischen Kritik, besonders des Steevens, erlegen, und damit ist zugleich das so sinnreich ausgedachte Institut der Shakspeare-Jungen (Shakspeare-boys) in Nichts zerfallen, welches darauf begründet worden war, daß Shakspeare jenen Erwerb mit einer Geschicklichkeit und Beliebtheit betrieben, die ihn bald zu einer förmlichen Organisation dieses Geschäfts gelangen ließ, indem er noch andere Jungen dazu in seinen Dienst nahm.[1]

Es scheint vielmehr gewiß, daß Shakspeare bald nach seiner Ankunft in London schon eine kleine Anstellung als Schauspieler bei irgend einer Bühne erhielt, wo er in untergeordneten Rollen beschäftigt wurde. Sein Name kommt nachher unter den Listen der englischen Schauspieler, welche den alten Stücken

[1] Vgl. Eschenburg, über W. Shakspeare (Zürich 1787) S. 4.

vorgedruckt zu werden pflegten, häufig vor, wobei jedoch nicht die Gattung der Rollen angegeben wurde. Doch scheint es, daß Shakspeare als darstellender Künstler nicht auf derselben Höhe gestanden, auf der wir ihn in seinen berühmten dramaturgischen Vorschriften im Hamlet erblicken, welche zeigen, daß er im Verhältniß zur theatralischen Kunst einen sehr bewußtvollen und tiefbegründeten Standpunkt eingenommen.[1]

Rowe hat herausgebracht, daß sich Shakspeare am meisten als Geist in seinem Hamlet hervorgethan habe. Außerdem scheint er in seinen eigenen Stücken den Adam in Wie es Euch gefällt, den Duncan in Macbeth, und Heinrich IV. wie Heinrich VI. gespielt zu haben. Vorzugsweise aber waren es alte Partieen, die ihm auf der Bühne übertragen wurden.

In welchem Jahre Shakspeare den Anfang machte, eigene dramatische Productionen für die Bühne zu liefern, hat nie mit einiger Bestimmtheit festgestellt werden können. Die äußeren Vortheile eines Bühnendichters waren auch in jener Zeit nicht eben die glänzendsten. Die dramatischen Schriftsteller waren

[1] Wright, Historia Histrionica, sagt mit seinem sehr gültigen Zeugniß: Shakspeare was a much better poet than player.

in der Regel arm und hingen von der Willkür der Theater-Eigenthümer ab, welche für ein neues Stück selten mehr als sechs bis sieben Pfund bezahlten und dafür das ausgedehnteste Eigenthumsrecht an dem Drama in Besitz nahmen.

So findet man, daß der berühmte Ben-Jonson den reichen und filzigen Theater-Unternehmer Henslowe um „fünf Schilling" angehen mußte, um die er in Verlegenheit war. Noch schlimmer war das Ansehen, welches die Schauspieler der damaligen Zeit genossen. Sie standen nur im Range von Bedienten, und wurden auch gesellschaftlich als solche behandelt, wenn sie im Hause irgend eines vornehmen Patrons Darstellungen zu geben hatten.

Um so bemerkenswerther ist die ausgezeichnete persönliche Stellung, welche Shakspeare in London gewann, indem er in allen Kreisen, sowohl beim Volke wie in der hohen aristokratischen Welt und am Hofe der Königin Elisabeth, für den gefeierten Liebling des Tages galt. Shakspeare war auch darin der Glückliche und Außerordentliche, daß er das Kreuz des Verkanntwerdens, welches der Genius in seiner Zeit gewöhnlich auf sich nehmen muß, nicht zu tragen hatte, sondern umrauscht und angefeuert von einer Popularität, wie sie nur je ein Dichter

bei seinen Lebzeiten gesehen, seine schöpferischen Bahnen immer sicherer wandeln konnte. Diese reine und unverkümmerte Vollkraft des Genius, die ihm gegönnt war, geht auch aus der leiblichen und geistigen Frische seiner Dichtergebilde, die wie vom Thau des ersten Schöpfungsmorgens blitzend dastehen, hervor. Wo aber die unausbleiblichen Bitterkeiten und Widersprüche des Daseins auch den Dichter auf seiner sonnigen Höhe erreichten, hat er sie als Probleme des Lebensdrama's in seine Poesie hineingetragen und den Tiefsinn seiner bedeutendsten Schöpfungen dadurch bereichert.

Unter seinen vornehmen Freunden und Gönnern ist besonders der Graf von Southampton zu nennen, der auch durch seine Freundschaft mit dem Grafen von Esser in damaliger Zeit berühmt war, und nicht minder mit dem von ihm geliebten Dichter ein zärtliches und inniges Verhältniß angeknüpft hatte. Wie sehr Shakspeare diese Neigung von innen her theilte, geht aus der Zueignung seiner Gedichte Venus und Adonis und Lucrezia, welche er im Jahre 1593 und 1594 dem zwanzig und einundzwanzig Jahre alten Lord widmete, sehr lebhaft hervor. Southampton soll ihm einmal zu einem Kauf, welchen Shakspeare beabsichtigte, tausend Pfund geschenkt

haben, und dies legte, wie es scheint, den Grund zu des Dichters Wohlhabenheit, in der wir ihn in der späteren Zeit seines Lebens begnügt und behaglich antreffen.

Auch die Königin Elisabeth erwies sich mannigfach als eine Gönnerin des Dichters und seiner Werke, wofür auch Shakspeare durch einige Anspielungen in seinen Stücken, namentlich im Sommernachtstraum und in Cranmer's Prophezeiung am Schluß Heinrichs VIII. sich dankbar zeigte. Ihr Lieblingscharakter, welchem die jungfräuliche Königin vornehmlich ihre Aufmerksamkeit zugewandt hatte, war der Fallstaff in den beiden Theilen Heinrichs IV., und Elisabeth konnte sich in ihrem Wohlgefallen an dem fettwanstigen Schelm so wenig ersättigen, daß sie ausdrücklich befahl, Fallstaff möge auch noch als Verliebter vor ihr erscheinen. Dies gab bekanntlich dem Dichter Veranlassung, die lustigen Weiber von Windsor zu schreiben, welche Komödie Shakspeare in vierzehn Tagen vollendete.

Diese Gunst des Hofes erhielt sich für Shakspeare auch unter dem Nachfolger der Elisabeth, König Jacob, fort, der die Schauspieler des Globe, und unter diesen besonders Laurence Fletcher, William Shakspeare und Richard Burbage, bei der Bestätigung

des Privilegiums ihrer Gesellschaft ausdrücklich zu dem Rang der Königlichen Dienerschaft erhob. Die dermaßen erhöhten Schauspieler wurden nun gleich den andern Beamten des Königlichen Haushalts vereidigt, und ihre Vergünstigungen bestanden unter Anderm auch darin, daß ihnen alle zwei Jahre vier Ellen Scharlachtuch zu einem Mantel und eine Viertel Elle Sammet zu der Kappe bewilligt wurden.

Bei allem Interesse, welches die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger Jacob für Shakspeare und die Bühne hatten, betraten beide jedoch niemals das öffentliche Theater, sondern die Schauspieler wurden zu Hofe beschieden, wenn sie spielen sollten, und empfingen dafür eine besondere Bezahlung, zu der nach Umständen noch die Königliche Gnade eine Spende hinzufügte.[1]

Nachdem Shakspeare, wie wir schon früher bemerkt haben, seinen künstlerischen Antheil am Globustheater, durch welchen sich seine Stellung in London entschieden, auch dahin ausgedehnt hatte, daß er von den Einnahmen des Theaters einen bestimmten Theilgewinn ziehen durfte, scheint er nicht mehr lange als Schauspieler aufgetreten zu sein, sondern sich nur der oberen Leitung des Theaters und seinen eignen dra-

[1] Skottowe, Life of Shakspeare. I. p. 55

matiſchen Arbeiten gewidmet zu haben. In der Liſte der Darſteller von Jonſon's Sejanus (1603) findet man zum letzten Male den Namen Shakſpeare als Schauſpieler aufgeführt.

Shakſpeare verbrachte die letzten Jahre ſeines Lebens in einer gemüthlichen Zurückgezogenheit in ſeiner Geburtsſtadt Stratford, wo er ſein erworbenes, wahrſcheinlich nicht unbeträchtliches Vermögen in einem eigenen Beſitzthum anlegte, welches New Place hieß und das er im Jahre 1597 ankaufte.

In welchem Jahre er ſich dorthin begeben, um hier fern von London der Ruhe zu leben, hat von ſeinen vielen biographiſchen Forſchern nicht genau ermittelt werden können. Es ſcheinen aber nur wenige Jahre vor ſeinem Tode geweſen zu ſein, welche er in dieſem heimathlichen Friedens-Aſyl verlebte. In dem Garten dieſer ſeiner ländlichen Niederlaſſung pflanzte er mit eigener Hand den berühmten Maulbeerbaum, der ſeitdem ſeine eigene Geſchichte bekommen und Jahrhunderte hindurch als ein ſinniges Ehrengedächtniß des Meiſters geblüht hat.[1]

Shakſpeare ſtarb am 23. April des Jahres 1616, und zwar, nach der Bemerkung Malone's, an ſeinem

[1] Die Geſchichte dieſes Baumes ausführlicher bei Skottowe, Life of Shakspeare I. p. 121.

Geburtstage, obwohl gegen dieſe letztere Annahme mancherlei Einwendungen ſtattgefunden haben, auf die wir uns aber hier nicht einlaſſen wollen. Der Dichter hatte ſein zwei und funfzigſtes Lebensjahr erreicht, als er, nach einem ſo vollſtändig und kräftig ausgelebten Daſein, wie es nur Wenigen vergönnt worden, auf dem Gipfel ſeiner Laufbahn und im Vollgenuß ſeiner unſterblichen Erfolge dahinſchied.

---

5. Ausgaben und Reihenfolge der Shakſpeareſchen Stücke.

Wieviel der dem Shakſpeare gewöhnlich zugeſchriebenen Dramen ihm in der That angehören, und in welcher Reihenfolge ſie abgefaßt ſein mögen, iſt häufig der Gegenſtand mühevoller Unterſuchungen geworden, die theils vom Standpunkt gelehrter Kritik theils mit enthuſiaſtiſcher Vorliebe für Shakſpeare geführt worden.

Es gab eine Zeit, wo kaum irgend ein altes engliſches Stück ohne Namen ſeines Verfaſſers aufgefunden werden konnte, daß nicht die Möglichkeit verſucht wurde, es für ein Jugendproduct Shakſpeare's aus-

zugeben oder wenigſtens irgendwie ſeine bearbeitende Hand dabei im Spiele ſein zu laſſen. In Deutſchland haben A. W. Schlegel und Ludwig Tieck in dieſer Weiſe der Kritik mit beſonderer Herzensluſt gewirthſchaftet. Man hat es mit der Hervorſuchung von Shakſpeare's dramatiſchen Studien ebenſo gemacht, wie in der Malerei mit den Studien und Jugendverſuchen Raphael's, bei denen faſt auf das erſte Knabenalter zurückgegangen wurde.

Soviel hat ſich wohl als gewiß herausgeſtellt, daß 35 von Shakſpeare's Dramen entſchieden für ächt angeſehen werden können. Inwiefern andere häufig unter ſeinem Namen aufgeführte entweder Jugendarbeiten des Dichters ſind, oder Bearbeitungen fremder Stücke, die er zum Behuf einer Aufführung auf ſeinem Theater vorgenommen, oder auch gemeinſchaftlich mit anderen Dichtern entſtandene Producte, kann von der Shakſpeare'ſchen Kritik nur in ſehr wenigen Fällen der Gewißheit näher gebracht werden.

Als gänzlich abgewieſen zu betrachten ſind die Stücke Locrin, die alten Bearbeitungen des Lear und des König Johann, der luſtige Teufel von Edmonton, welche namentlich Ludwig Tieck dem Shakſpeare zuzuweiſen geſtrebt.[1] Die Geburt des Merlin

[1] Ludwig Tieck: Altengliſches Theater (Berlin 1811), worin er die genannten Stücke geradezu als Arbeiten Shakſpeare's überſetzt hat.

(The birth of Merlin) hat er anerkanntermaßen mit William Rowley zusammen gedichtet, einem Dramatiker, von dessen Lebensumständen man sonst fast gar nichts weiß, und der auch mit andern Bühnendichtern dieser Zeit, wie Heywood, Middleton, Webster, mehrfach zusammen gearbeitet. Jedenfalls aber hätte wohl der Merlin verdient, unter die Werke Shakspeare's aufgenommen zu werden.[1]

Für zweifelhaft hat man von jeher den Arden von Feversham, die schöne Emma (ein von einigen englischen Kritikern auch dem Green vindicirtes Stück), die Verklagung des Paris, Mucedorus, Eduard III., den Londoner verlorenen Sohn, Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle, Ein Trauerspiel in Yorkshire, die Puritaner oder die Witwe von Wattingstreet, Pericles, Prinz von Tyrus u. a. angesehen.[2]

Die fünf und dreißig Dramen aber, bei welchen sich alle äußern und innern Zeugnisse für ihre

1 Langbaine, Account on the dram. poets p. 428. — Uebersetzt ist der Merlin in Shakspeare's Vorschule, von Tieck.

2 Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur. II. 2. S. 23 flgd. Schlegel suchte einem Theil dieser Stücke die Aechtheit zu erstreiten, besonders dem Pericles, den auch Dryden als ein Shakspearesches Drama anerkennen wollte, dem Londoner verlorenen Sohn (bei dem er sich auf Lessing's ähnliches Gutachten beruft), dem Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle Erster Theil, und dem Trauerspiel in Yorkshire, welche letzteren drei Stücke er sogar für die „reifsten und vortrefflichsten Werke Shakspeare's" erklären will.

Aechtheit als vollgültig vereinigen, sind der Reihenfolge nach, in der sie bei dem Dichter hervorgegangen, wohl nur mit einiger Annäherung zu bestimmen. Es ist dabei die Ordnung, welche Malone (in seinem Attempt to ascertain the chronological order in whith the plays of Shakspeare were written, 1778), unter Shakspeare's Stücken herzustellen gesucht, wohl noch immer als die begründetste anzunehmen, weshalb wir uns auch hier derselben mit einigen Abweichungen anschließen wollen:

1. Heinrich VI. Erster Theil . . . . . 1589.
2. Heinrich VI. Zweiter Theil . . . . . 1591.
3. Heinrich VI. Dritter Theil . . . . . 1591.
4. Ein Sommernachtstraum (A Midsummer Nights Dream) . . . . . 1592.
5. Komödie der Irrungen (Comedy of Errors) . . . . . 1593.
6. Zähmung der bösen Sieben (Taming of a Shrew) . . . . . 1594.
7. Verlorene Liebesmühe (Love's labours lost) . . . . . 1594.
8. Zwei Edelleute von Verona (Two Gentlemen of Verona) . . . . . 1595.
9. Romeo und Julia . . . . . 1595.
10. Hamlet . . . . . 1596.

11. König Johann . . . . . 1596.
12. König Richard II. . . . . 1597.
13. König Richard III. . . . . 1597.
14. Heinrich IV. Erſter Theil . . . . . 1597.
15. Heinrich IV. Zweiter Theil . . . . . 1598.
16. Der Kaufmann von Venedig . . . . . 1598.
17. Ende gut Alles gut (All's well that end's well) . . . . . 1598.
18. König Heinrich V. . . . . 1599.
19. Viel Lärm um Nichts (Much ado about nothing) . . . . . 1600.
20. Wie es Euch gefällt (As you like it) 1600.
21. Die luſtigen Weiber von Windſor (the merry Wives of Windsor) . . . . . 1601.
22. König Heinrich VIII. . . . . 1601.
23. Troilus und Creſſida . . . . . 1602.
24. Maaß für Maaß (Measure for Measure . . . . . 1603.
25. Das Winter-Märchen (The Winter's Tale) . . . . . 1604.
26. König Lear . . . . . 1605.
27. Cymbeline . . . . . 1605.
28. Macbeth . . . . . 1606.
29. Julius Cäſar . . . . . 1607.
30. Antonius und Cleopatra . . . . . 1608.

31. Timon von Athen . . . . . 1609.
32. Coriolan . . . . . 1610.
33. Othello . . . . . 1611.
34. Der Sturm (the Tempest) . . . . . 1612.
35. Der heilige Drei-Königs-Abend (Twelft Night). Was Ihr wollt . . . . . 1614.

Es dauerte ſieben Jahre nach dem Tode Shakſpeare's, ehe eine vollſtändige Ausgabe ſeiner dramatiſchen Werke unternommen wurde. Bei ſeinen Lebzeiten waren nur vierzehn ſeiner Stücke in einzelnen Quart-Ausgaben im Druck erſchienen, nämlich Richard II., Richard III., Romeo und Julia, Verlorene Liebesmühe, Heinrich IV. Erſter und zweiter Theil, Heinrich V., der Kaufmann von Venedig, der Sommernachtstraum, Viel Lärmen um Nichts, die luſtigen Weiber von Windſor, Hamlet, Lear, Troilus und Creſſida. Es lag wohl in dem weſentlichen Intereſſe der Theater-Directionen, diejenigen Dramen, welche die Stütze ihrer Bühne geworden waren, ſo lange als möglich handſchriftlich zu belaſſen und nicht durch den Druck zum Vortheil anderer Theater-Unternehmer zu veröffentlichen.

Dieſer Umſtand erklärt es ſowohl, daß Shakſpeare's Stücke ſelbſt ſo lange nach ſeinem Tode noch ungeſammelt blieben, als man es ihm auch zuzu-

ſchreiben haben mag, daß Shakſpeare ſelbſt, nachdem er am Gewinn betheiligter Miteigner des Globus-Theaters geworden, die Herausgabe ſeiner Werke durch den Druck ſich nicht mehr angelegen ſein ließ.

Die Geſtalt aber, in welcher die erſten Drucke ſeiner Schriften ſich uns zeigen, iſt eine ungemein mangelhafte, und trägt in der verworrenſten Einrichtung noch ganz den rohen Theatergebrauch an ſich. Es fehlt, mit Ausnahme des älteſten Drucks vom Othello, jede Abtheilung in Acte und Scenen, das Auftreten und Abgehen der Perſonen wird nicht angezeigt oder an ganz unrechtem Ort bemerklich gemacht. Oder man findet, daß die Reden nicht den richtigen Perſonen zugetheilt ſind, wie denn auch zuweilen der Namen des Schauſpielers, welcher die Rolle ſpielte, an der Stelle der handelnden Perſon ſelbſt aufgeführt iſt. So ſind auch in dieſen alten Theaterbüchern Verſe und Proſa bunt durcheinander geworfen und der Sinn des Textes oft auf die allerunſinnigſte Weiſe entſtellt.[1]

Um die Herſtellung einer würdigen und vollſtändigen Ausgabe der dramatiſchen Werke Shakſpeare's machten ſich zuerſt ſeine Freunde und Genoſſen vom Globus-Theater, namentlich aber die Verwalter deſ-

1 Skottowe, the Life of Shakspeare. I. p. 83.

ſelben, Henrie Condell und John Heminge, durch ihre Folio-Ausgabe vom Jahre 1623 verdient, worin ſie die bisher gedruckt geweſenen Quart-Ausgaben zu reinigen und zu ordnen ſtrebten, obwohl ſie auch einen großen Theil ihrer Irrthümer und Fehler wieder mit abdruckten, außerdem aber aus den beim Globustheater befindlichen Handſchriften Shakſpeare's die noch ungedruckten Stücke zum erſten Mal veröffentlichten.

Indeß war dieſe Ausgabe immer ein Fortſchritt zu nennen, ſo ſchlecht ſie auch an ſich ſein mochte. Auch die Wiederholungen dieſer Folio-Ausgabe in den Jahren 1632, 1664, 1685, zeigten nur geringe Verbeſſerungen auf [1], bis endlich Rowe in ſeiner ſiebenbändigen Octav-Ausgabe von 1709 (wiederholt in 9 Bänden 1714) den erſten Verſuch zu einer kritiſchen Behandlung des Shakſpeare'ſchen Textes machte. Die folgenden Ausgaben von Pope, Theobald, Thomas Hanmer, Warburton, bauten die von Rowe gewonnene Grundlage im Einzelnen weiter aus. —

Die Krone philologiſcher Genauigkeit errang

---

[1] Erſt in der dritten Folio-Ausgabe von 1664 fanden die Stücke: Locrin, der Londoner verlorene Sohn (the London prodigal), Pericles, die Puritaner, Sir John Oldcaſtle, Thomas Lord Cromwell, und die Yorkſhire-Tragödie, Aufnahme.

Johnson, der zuerſt im Jahre 1765 eine achtbändige Octav-Ausgabe veranſtaltete, an deren Weiterbildung auch Steevens zuerſt ſeine kritiſchen Sporen verdiente. Ihm ſchloß ſich der verſtändige Malone an, deſſen verdienſtvolle Bemühungen um Shakſpeare in der von Boswell beſorgten Ausgabe (1821, 21 Octav-Bände) als eine Art von Schlußſtein der engliſchen Shakſpeare-Kritik vollſtändig niedergelegt ſind.

---

6. Shakſpeare's hiſtoriſche Stücke.

Wir haben ſchon früher bemerkt, wie zu Shakſpeare's Zeit das hiſtoriſche Schauſpiel die Bedeutung einer beſonderen dramatiſchen Gattung hatte und ſich als ſolche vielfach auf der engliſchen Bühne verbreitete. Dieſe hiſtoriſche Dramatik ſcheint ſo hervorragend und anlockend geweſen zu ſein, daß auch Shakſpeare zuerſt auf dieſem Gebiet ſeine dramatiſche Darſtellungskunſt erprobte.

Die drei Schauſpiele von König Heinrich VI. ſind auch ohne vielen Zweifel als die erſten Schöpfungsverſuche der Shakſpeare'ſchen Muſe anzuſehen. Er ergriff darin ſogleich mit einer bewundernswürdig

festen und sichern Kraft die höchste Aufgabe der dramatischen Poesie, welche die ist, das unmittelbare Leben der Wirklichkeit in treuen und strengen Abdrücken zu gestalten, auf die höchsten und entscheidendsten Stellen des Daseins hinauszutreten und den Königen, Völkern und Staaten einen scharfgeschliffenen Spiegel der Selbsterkenntniß entgegenzuhalten.

Es ist gewiß ein merkwürdiges Zeugniß für Shakspeare's mannhafte und weltgroße Dichternatur, daß es ihm gerade recht und bequem war, an einem so strengen und spröden Stoff die ersten Jugendkräfte seiner Poesie zu versuchen und den innern wärmern Quellen des Dichtergemüths erst in späteren Productionen Abzug und Strömung zu verschaffen.

Während das Jünglingstalent sonst seinen ersten Ausflug gern in dem kostbaren Prunk stolzen Gefühlslebens zeigt, erblicken wir den jungen dichtenden Shakspeare sogleich Stirn an Stirn mit der historischen Wirklichkeit, und seine Jugendpoesie ist stark und stählern genug, um der Geschichte selbst die Spitze zu bieten, und in ihren ernsten und riesenhaften Gebilden dem ächten Kern des Daseins nachzutrachten. —

Die große Bedeutung der historischen Stücke Shakspeare's zeigt sich zuerst vornehmlich darin, daß der

Dichter hier in ſeiner eigenſten Form als Geſchichtſchreiber ſelbſt auftritt, und auch zur Erlangung ſeiner poetiſchen Zwecke keinen höheren Geſichtspunkt der Darſtellung kennt, als den rein hiſtoriſchen. Es iſt eine vollkommene Einheit der Poeſie und Geſchichte, welche hier dem ſchaffenden Dichter vorſchwebt, und auf dieſer Grundlage geſtaltet er zuerſt das wahrhafte hiſtoriſche Drama, das in den von ihm dafür feſtgeſtellten Typen ſeine höchſte Norm erlangt hat, die am allerwenigſten durch künſtlich poetiſche Zurechtmachungen des hiſtoriſchen Stoffs, welche die Geſchichte zu idealen und außerhalb derſelben liegenden Zwecken verarbeiten und verändern zu können glauben, erſetzt werden kann. Auf die Geſtalt, welche das hiſtoriſche Drama durch Shakſpeare gewonnen, wird daher immer als auf die einzig ächte zurückzuweiſen ſein, ſollten auch berühmte Beiſpiele, namentlich der deutſchen Literatur, in der das hiſtoriſche Drama vorherrſchend als eine Umdichtung und Veränderung der Geſchichte erſcheint, dadurch weſentlich beeinträchtigt werden müſſen.

Als Shakſpeare die dramatiſche Geſtaltung ſeiner vaterländiſchen Geſchichte unternahm und darin den erſten Ausdruck ſeines poetiſchen Ideals formen wollte, gedachte er ohne Zweifel einen zuſammenhängenden

Cyclus ſolcher dramatiſchen Geſchichtsbilder zu dichten, und dieſe Abſicht cykliſcher Behandlung iſt auch nicht ohne Einfluß auf Form und Ton dieſer Stücke geblieben, wenn er auch, durch verſchiedene Anregungen und Stimmungen unterbrochen, keinesweges in einem Zuge dieſe große Aufgabe vollführte. In Heinrich VI., deſſen drei Theile Shakſpeare hintereinander fertig gearbeitet zu haben ſcheint, ſehen wir noch das geſchichtliche Material faſt ſtärker als den darſtellenden Dichter, der mit einer gewiſſen zurückhaltenden Scheu die ernſten Hallen der vaterländiſchen Hiſtorie zu betreten ſcheint, und ſeiner poetiſchen Kräfte, welche er an die Geſtaltung der Geſchichte zu ſetzen hat, noch nicht ſo gewiß iſt. Der erſte Theil dieſes Stücks wurde zuerſt 1594 unter dem Titel: „Der Streit zwiſchen den beiden berühmten Häuſern von York und Lancaſter“ gedruckt; der zweite Theil, der im Jahre 1595 veröffentlicht erſchien, führte auch den Titel: „Die wahre Tragödie von Richard Herzog von York und dem guten König Heinrich VI., nebſt dem ganzen Streit zwiſchen den beiden Häuſern von Lancaſter und York.“ An einzelnen Schönheiten, die Shakſpeare's würdig ſind, fehlt es auch in dieſen Erſtlingsdramen des Dichters nicht, welche aber ſonſt dieſen Charakter auch in der

Digitized by Google

Unbeholfenheit der Form und in dem zaghaften Ergreifen des Stoffs bekunden. Zu schwärmerischen Illusionen über die historische Wirklichkeit zeigt er sich schon von vorn herein sehr wenig geneigt, wie dies hier besonders aus seiner Darstellung der Jeanne d'Arc, welche sehr gegen die spätere Schiller's contrastirt, hervorgeht.

Nachdem Shakspeare von diesem Drama zu mehrfachen anderen Compositionen übergegangen war, schrieb er den **König Johann** (1596), ein Stück, das zum Theil einen gesuchten rednerischen Charakter hat, jedoch mit einer tiefen Ueberlegenheit dichterischer Weltanschauung über die Ränke einer in sich verlorenen Fürstenpolitik geschrieben ist. Diese ironische Stellung gegen die geheimen Schäden und krankhaften Richtungen im Völker- und Staatengetriebe wird durch die humoristische Figur des Bastards Faulconbridge vortrefflich, aber doch nicht ganz natürlich repräsentirt. Den hohen Stil der Tragödie hat die meisterhafte Scene, wo König Johann dem Hubert seinen Wunsch zu verstehen giebt, von dem jungen Arthur, durch welchen der Besitz seines Throns gefährdet ist, durch den Tod befreit zu werden. In demselben hochtragischen Ton sind auch die Verzweiflungsklagen der Constanzia über ihren Sohn. In

der Zeichnung Arthurs waltet ein liebliches idylliſches Element vor. Der Schluß des Stücks mit dem Tode Johanns verklingt weicher und elegiſcher, als die grellen Elemente des Ganzen vermuthen ließen. Es iſt dies das einzige der hiſtoriſchen Dramen Shakſpeare's, worin er mit den einzelnen geſchichtlichen Facten ſelbſt willkürlich umgeſprungen iſt. Während er ſich ſonſt in Bezug auf das Thatſächliche ſeines Geſchichtsſtoffes gewöhnlich an die Chroniken von Holinſhed hält, hat er ſeinen König Johann nach einem alten (1591 gedruckten) Stück eines unbekannten Verfaſſers [1] gearbeitet, dem er in der Einführung der hiſtoriſchen Ereigniſſe und Charaktere auch im Widerſpruch mit der Geſchichte ſelbſt gefolgt iſt.

Auf König Johann folgte ein Jahr ſpäter König Richard II., worin Shakſpeare ſich als Royaliſt und poetiſcher Verherrlicher der Königswürde in ihrer innerſten Bedeutung zeigt. Der Dichter hat ſich in dieſem Stück mit einer außerordentlichen Genauigkeit, die nur in einigen ganz geringfügigen Zügen ſich Abweichungen geſtattete, an die Thatſachen der Geſchichte gehalten. Die Geſtalt Richards, des

[1] „The troublesome Raigne of John King of England, with the Discoverie of King Richard Cordelions base Sonne (vulgarly named the Bastard Fauconbridge): also, the death of King John at Swinstead Abbey." — Vgl. Skottowe, the life of Shakspeare, I. p. 127.

edlen, wohlbegabten aber leichtſinnig verirrten Königs, iſt vortrefflich und durchaus als dramatiſcher Charakter gehalten. Am meiſten bewundernswürdig iſt an dieſem als poetiſches Drama auf keiner ſehr hohen Stufe ſtehenden Stück, wie der Dichter das Intereſſe für ſeinen offenbar mit Vorliebe behandelten Helden ſelbſt in ſeiner tiefſten Erniedrigung aufrecht zu erhalten und dann erſt recht zu ſteigern gewußt hat. Er hat zeigen wollen, wie der wahre geborene König niemals aufhört König zu ſein. Deshalb läßt er ihn in dem Gegenſatz zu dem hochmüthigen Bolingbroke und bei ſeiner eigenen Abſetzung nur in einer neuen, pſychologiſch getreu entwickelten Glorie hervorgehen.

Unmittelbar darauf ſchrieb Shakſpeare König Richard III., deſſen tragiſcher Schreckenscharakter durch berühmte Bühnendarſtellungen eine beſondere Berühmtheit erlangt, und ſchon vor Shakſpeare zu einem wirkſamen Theaterhelden benutzt worden war. In der Aufnahme der hiſtoriſchen Thatſachen folgte Shakſpeare hier der Geſchichte Richards des Dritten von Thomas Morus und der Fortſetzung derſelben in Holinſhed's Chronik. Den wilden, blutigen, ſchmutzig ehrgeizigen, dabei mit glänzenden Geiſtesgaben durchzuckten Charakter Richards hatte Shakſpeare

ſchon in den beiden letzten Theilen Heinrichs VI. keineswegs mildernd aber in einem ſehr feſten und auf ungemein tiefer pſychologiſcher Durchdringung beruhenden Typus aufgefaßt. Er vollendete dies tragiſche Seelengemälde eines Tyrannen in ſeinem Richard III., worin wir den Dichter die geheimſten Schleichwege eines ſolchen Charakters, das ganze Selbſtbewußtſein dieſes heuchleriſchen und menſchenhaſſenden Despotismus, enthüllen ſehen. Er thut dies mit einer bewundernswürdigen Kunſt dramatiſch dialektiſcher Entwickelung, welche in den verſteckteſten Grund der menſchlichen Seele hinabſteigt und dort die innere Sophiſterei des Tyrannengemüths in ihrer furchtbaren Größe wie in ihrer ſittlichen Schwäche zeigt.

Mit einem überwiegend komiſchen Element vermiſchte Shakſpeare den ſtrengen hiſtoriſchen Stil in den beiden Theilen Heinrichs IV. Der Dichter will hier offenbar der äußeren Staatsgeſchichte gewiſſermaßen die innere Familienſeite der Geſchichte gegenüberſtellen, indem er das leichtfertige Jugendleben des Prinzen Heinrich ſchildert und dadurch die nur den Hintergrund bildenden hiſtoriſchen Ereigniſſe ſelbſt wunderſam contraſtirt. Zugleich hat Shakſpeare in der Zeichnung des Prinzen Heinrich, den er uns

in so verdächtiger Gesellschaft vorführt, wieder seinen royalistischen Takt bewährt, indem er den Prinzen bei der vertraulichsten Berührung mit allen diesen schmutzigen und schlechten Gesellen doch stets überlegen und gewissermaßen unberührt dastehen läßt. In dieser eigenthümlichen Prinzenschule bildet aber ohne Zweifel Fallstaff die Hauptfigur, dieses Prachtstück nationalen englischen Humors, in der sich zwar wirkliche lasterhafte Verderbtheit und behaglich spielender Witz ungemein nahe berühren, die aber als eine Fundgrube humoristischer und hoch ergötzlicher Situationen unerschöpflich ist, und darum von jeher als eine der reichsten Charakter-Erfindungen des Dichters bewundert wurde.

Seinen Prinzen Heinrich nahm Shakspeare in König Heinrich V. wieder auf, obwohl die historischen Begebenheiten, zu deren Darstellung er hier veranlaßt wird, sich nicht recht in den dramatischen Rahmen fügen wollen. Wir sehen den ritterlichen und gesinnungsvollen Heinrich V. in der Mitte eines bunt durcheinandergewirrten Gemäldes erscheinen, dessen eigentliche dramatische Verbindung der Krieg in seinen massenhaften Gruppen ist. An interessanten Individualisirungen fehlt es dabei nicht, aber sie betreffen vorzugsweise allgemeine Nationalcharaktere, die

hier in einer ganzen Gallerie, und zum Theil in ihren Dialekten redend, vorübergeführt werden. In einem Hauptgegensatz erscheinen darunter der englische und der französische Volkscharakter, natürlich nicht von einem kosmopolitischen Gesichtspunkt aus gefaßt, sondern mit wahrhaft englischem Patriotismus von dem Dichter ausgebeutet. Ein großes historisches und politisches Gemälde ist dieses Stück immerhin, wenn ihm auch die höhere Einheit der dramatischen Gestaltung ganz und gar abgeht, was der Dichter selbst gefühlt und durch den jedem Act vorausgehenden Prolog (Chorus), welcher durch seine ergänzenden Erzählungen das Vielerlei der Begebenheiten übersichtlich verbinden soll, zu ersetzen gestrebt hat.

Als einen poetischen Diplomaten von bewundernswürdigem Geschick erblicken wir Shakspeare in seinem Heinrich VIII. Die Ergreifung dieses für Shakspeare's Zeit und vor den Augen der Königin Elisabeth so verfänglichen Stoffs schloß eine außerordentliche Kühnheit in sich. Vor dem weltenrichtenden Blick der Shakspeare'schen Muse konnte natürlich ein König wie Heinrich VIII. in seinem Charakter wie in seinen Thaten nicht bestehen, und der Dichter hatte hier die eigenthümliche Aufgabe zu lösen, das

Weſen dieſes Monarchen in ſeiner inneren Richtigkeit zu zerſetzen, ohne daß er den Anſchein dieſer Abſicht an den Tag legen durfte, weil das Stück bei ſeiner offenbar gelegenheitlichen Natur zugleich eine verbindliche Bedeutung für die Tochter des Königs, Eliſabeth, erhalten mußte. So hüllte er ſich in dieſe ruhige und ſcheinbar froſtige Objectivität, welche den Charakter dieſes Stückes ausmacht, in der aber Alles in ſeinem richtigen Lichte daſteht, und aus der die ſchärfſten Reflexe über die Geſtalt des despotiſchen und hochmüthigen Königs ſich ergießen, während die reine Thatſächlichkeit der Darſtellung den Dichter gänzlich abſichtslos und unverantwortlich erſcheinen läßt.

Die drei römiſchen Stücke Shakſpeare's, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, und Coriolan, ſind nicht minder Meiſterwerke poetiſcher Geſchichtſchreibung, wie die engliſchen. Shakſpeare, deſſen Gelehrſamkeit oder Nichtgelehrſamkeit ſo oft Gegenſtand ängſtlicher Kritik geworden, und der gewiß nur ſehr wenig Latein verſtand, bildet in dieſen Stücken gleichwohl den antiken Volksgeiſt ſo tief und gründlich ab, ja er erfaßt ihn ſelbſt in allen ſeinen Einzelnheiten ſo genau und mit ſo ſicherem Takt, daß man ihm mit der philologiſchen Schulbildung wenigſtens nicht das höchſte Verſtändniß der Antike

abſprechen kann. Vornehmlich hat er im Julius Cäſar und im Coriolan das Leben und Weſen des römiſchen Volkes in der ſchärfſten dramatiſchen und mimiſchen Charakteriſtik hingeſtellt, und zugleich mit dem blitzenden Welthumor durchleuchtet, der aus dieſem buntſcheckigen Volkstreiben ewige und für alle Zeiten paſſende Beziehungen herauszuſchlagen weiß. Der Dichter folgte bei dieſen Stücken den Lebensbeſchreibungen des Plutarch, welche er in der zu ſeiner Zeit ſehr populairen Ueberſetzung des Thomas North las. In der großartigen Entwickelung des Charakters des Brutus, der als der eigentliche Mittelpunkt des Drama's daſteht, ging er jedoch weit über die von dem claſſiſchen Gewährsmann ihm vorgezeichneten Gränzen hinaus, und ließ darin die tiefſten ſchöpferiſchen Momente walten. Dies Stück gehört überhaupt zu den abgerundetſten und vollendetſten dramatiſchen Darſtellungen Shakſpeare's, und vereinigt die welthiſtoriſche Größe mit der tiefſten poetiſchen Sättigung der Charaktere. Verwickelter und weniger einheitlich verarbeitet iſt Antonius und Cleopatra, in welchem Stück die Charakterzeichnungen des Antonius und Auguſtus als das Bedeutendſte hervorragen. Beſonders ſteht die in ſchwelgeriſcher Genußſucht zergehende große Natur

des Antonius, die hier in den Fesseln der buhlerischen Cleopatra sich windet, als eine höchst interessante Erscheinung da. Ein sehr künstlich angelegtes Charakterbild zeigt er uns im Coriolanus, einem Stück, aus welchem sehr viel politische Weisheit hervorblickt, neben der Kunst des Dichters für einen abstoßenden Charakter ein hohes menschliches Interesse zu erwecken.

---

7. Die Tragödien Shakspeare's.

Obwohl die historischen Dramen Shakspeare's theilweise schon in das Gebiet der Tragödie hineinfallen, so fassen wir doch unter dieser letzteren Bezeichnung vorzugsweise diejenigen dramatischen Compositionen zusammen, welche die auf dem Grunde der allgemeinen Lebensidee vorgehenden tragischen Verwickelungen der menschlichen Natur behandeln, und dabei nicht an bestimmte historische und volksthümliche Erscheinungen gebunden sind, sondern ihren erschütternden Eindruck noch durch die Allgemeingültigkeit für die Zustände jedes Einzelnen erhöhen.

Das historische Drama, wenn es auch alle Er-

forderniſſe in ſich vereinigt, welche das Weſen der Tragödie bedingen, wird doch häufig durch die Eigenart ſeines Stoffes noch auf beſondere Weiſe beſtimmt erſcheinen, wodurch es einen zwiſchen dem Trauerſpiel und dem Schauſpiel in der Mitte ſtehenden Charakter behauptet. Dies iſt namentlich bei den hiſtoriſchen Stücken Shakſpeare's der Fall, in denen der Dichter die allgewaltige Mannigfaltigkeit der Geſchichte, welche die verſchiedenſten Tonarten derſelben in ſich zu einem Reigen zuſammenſchlingt, auch darin hat herrſchen laſſen, daß er alle ihre Elemente getreulich uud nach dem realen Zuſammenhang der Wirklichkeit aufnahm, ohne ſie künſtlich einer beſtimmten Form der dramatiſchen Gattung anzubequemen. So vereinigen ſich in manchen ſeiner hiſtoriſchen Stücke gewiſſermaßen alle dramatiſchen Gattungen, und ſtehen darin in ganz natürlicher Freiheit neben einander.

In ſeinen Tragödien, die wir vorzugsweiſe ſo benennen wollen, hält er dagegen die einheitliche Entwickelung eines tragiſchen Hauptcharakters oder einer tragiſchen Hauptbegebenheit feſt, und reiht daran in nothwendiger Gliederung und aus derſelben herfließend oder dazu mitwirkend die Lebensſcenen und individuellen Momente auf. Zwar miſcht Shak-

ſpeare auch in dieſen Compoſitionen die verſchiedenen Tonarten der Tragödie und Komödie durcheinander, worin überhaupt ſeine dramatiſche Poeſie einen ihrer weſentlichſten Gegenſätze gegen das Drama der antiken Welt ausbildet. Aber er bringt dadurch die Form ſeiner Tragödien keineswegs in eine ſchwankende und ihren Grundcharakter preisgebende Haltung. Die Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen oft in derſelben Scene und bei demſelben Anlaß der Situation, die ſeinen Kritikern und Bewunderern ſo viel zu ſchaffen gemacht hat, und an der ſich die gemüthlichen Rückſichten der Leſer ſo häufig verwunden, ſpricht nur in kühner und zuweilen allerdings greller Weiſe das Grundweſen der modernen Poeſie aus, welches Shakſpeare zuerſt in einer beſtimmten und entſcheidenden Norm herausgebildet hat. Es liegt darin, ſo zu ſagen, die poetiſche Emancipation der Wirklichkeit, die jetzt in allen ihren Gegenſätzen vor der Poeſie zur Anerkennung gelangt und in der es nichts mehr giebt, was nicht zum Gegenſtand der dichteriſchen Darſtellung werden könnte. Die moderne Poeſie hat ihr Heilig über die ganze Lebenswirklichkeit ausgeſprochen, und Shakſpeare iſt der erſte Prieſter dieſer Heiligſprechung, welcher das Sacrament der Poeſie über die geſammte Erde ver-

theilt, und den Geringsten wie den Höchsten, den Würdigsten wie den Unwürdigsten, den Schmutzigsten wie den Glänzendsten, Jeden auf seine Weise, damit begnadigt. Von diesem Nebeneinanderstehen des Tragischen und des Komischen auf demselben Lebensgrunde haben wir schon bei den alten Mysterienspielen bemerkt, wie sich der universale Grundton des modernen Lebens und Dichtens darin andeuten wolle. Dieser universale Wirklichkeitstrieb der modernen Kunst, der in den Mysterienspielen nur in chaotischen Massen durcheinandergewürfelt erschienen, wird von Shakspeare zuerst mit einem hohen Bewußtsein erfaßt, und wesentlich als ein schöpferisches Prinzip der dramatischen Poesie, und als ein durchgehender Lebensnerv im Organismus des Drama's aufgenommen. Der gebildete Takt und die Meisterschaft der Darstellung besteht dann eben darin, aus der Ineinanderbewegung der entgegengesetzten und widersprechenden Elemente eine Harmonie des Ganzen zu erzielen, die ihren großen versöhnenden Grundton schon in der Mischung der Gegensätze selbst durchklingen lassen muß. Dies kann man von den komischen und possenhaften Scenen, welche Shakspeare's Tragödien auf dem ernstesten und dunkelsten Grunde in behag-

licher Ausgelassenheit durchschneiden, fast immer behaupten.

So sind auch die Charaktere, welche in den Shakspeare'schen Tragödien auftreten, eine durchaus natürliche Auseinanderlegung des menschlichen Verhältnisses, in dem sie sich bewegt und bedingt zeigen. Sie sind wirklich geborene Menschen, die dem unmittelbaren Lebensdrang in sich selbst gehorchen, und nach einem ursprünglich in sie hineingelegten Bestimmungstrieb, der ihr zwingendes Schicksal und zugleich ihre freie That ist, sich vollbringen müssen. Es giebt nichts Festeres, Pralleres und Körnigeres als die Shakspeare'schen Charakterdarstellungen, in die niemals gezwungene und gewaltsame Wendungen, welche die Willkür des Dichters verschuldet hätte, hineintreten.

Die Charaktere Shakspeare's legen ihr Innerstes und ihre geheimste Absicht ohne große Umschweife in schlagartig hingestellten Sätzen dar, die Dialektik ihrer Entschlüsse bewegt sich in raschen Zügen vorwärts, und wie ein Gewächs auf bestimmten Stufen sich entfaltet und zur Reife auseinandergeht, so sieht man sie auch wie in einem nothwendigen Naturprozeß auf den entscheidenden Punkt hingetrieben, auf dem sie ihre Bestimmung erfüllen und die unge-

ſäumt abgemähte Ernte ihrer Thaten mit dem Schickſal ihrer Perſönlichkeit zuſammenfällt.

Gewiſſermaßen eine umgekehrte dramatiſche Charakterentwickelung hat Shakſpeare in ſeinem Hamlet gegeben, wo es aber in der Idee und Aufgabe des merkwürdigen Stückes liegt, daß alles dramatiſche Vorſchreiten zum Ziele durch Hinderniſſe aufgehoben und gelähmt wird, die nicht, wie ſonſt im Drama, in der Verwickelung der äußeren Begebenheiten, ſondern im inneren Gedankenleben des Helden ſelbſt beruhen. Hamlet hat darum ſtets als dies tiefſinnige Räthſeldrama gewirkt, in welchem es ſich um die innerſte Dramatik des menſchlichen Daſeins, um das Handeln ſelbſt handelt. Alle inneren Beweggründe zu dieſem nothwendigen Handeln, wie alle äußeren Veranlaſſungen ſtehen klar und gebieteriſch genug da, aber immer wieder wird davon abgebogen, immer wieder treten zwiſchen den geſpannten Bogen und ſein Ziel zerſtreuende, nebelhaft eindämmernde Reflexionselemente, welche den Weg zur That verdecken.

Die ſchwere Geburt der That erſcheint als die eigentliche Aufgabe dieſer Tragödie, welche der Dichter zugleich zu einem ſchwermüthigen Garten der modernen Skepſis, in welchem alle Giftblüthen

der ſich ſelbſt zerfleiſchenden und zerwühlenden Reflexion wachſen, gemacht hat.

Es iſt bemerkenswerth, wie das Stück ſich auch als Drama unaufhörlich ſelbſt zerſtört und aufwühlt, indem es darin auch in ſeiner äußeren Geſtaltung gleichſam ſymboliſch der inneren Aufgabe folgt, welche die iſt, den das Individium vernichtenden Kampf zwiſchen dem Gedanken und der That, oder das verzweifelte Streben nach einer ächten dramatiſchen Stellung, zu zeigen.

Auf dieſer Grundlage erſcheint es charakteriſtiſch, daß Shakſpeare vorzugsweiſe in dieſem Stück auch theoretiſch ſeine Erkenntniß über die Natur des Drama's und ſeine ganze dramaturgiſche Weisheit mehrfach niedergelegt hat. Als aber endlich der an ſeinem dramatiſchen Beruf verzagende Held zur That hindurchdringt, wird damit zugleich ein ganzes ſittliches Lebensgericht verbunden, und die einſtürzenden Formen einer abgelaufenen Periode müſſen neuen thatkräftigeren Erſcheinungen weichen.

Den unmittelbarſten Gegenſatz zum Hamlet ſtellt Macbeth dar, ſowohl in der Formgebung des Stückes als in der thatſächlichen, unzweifelhaft handelnden, raſch auf ſein Ziel losgehenden Natur des Helden. Macbeth iſt der ächt moderne tragiſche Held, deſſen

Untergang durchaus das Product seiner freien That ist, denn an der Willensfreiheit seines Handelns ist nicht zu zweifeln, wenn auch die geheimnißvolle Dämonenwelt selbst ihre Hexen und Geister auf seinen Weg schickt, um ihn durch ein trügerisches Spiel zu verlocken.

Aber der Dichter zeigt recht eigentlich, wie sich im Macbeth Alles menschlich vorbereitet und vollendet, und jene Hexen sind dann nur die persönlich gewordenen verbrecherischen Triebe der Menschenbrust, die den Willen stacheln, aber schon ein wesentlicher Theil desselben sind.

Wenn Hamlet die Tragödie des Kampfes zwischen Gedanke und That, Macbeth aber die des unmittelbaren tragischen Handelns ist, so hat dagegen Shakspeare im König Lear und im Othello zwei große Tragödien des Leidens geschrieben, in denen er das äußerste Wehe des menschlichen Daseins zusammengefaßt hat, und für den erschütterndsten und erschöpfendsten Ausdruck desselben eigene kaum noch gehörte Laute und Formen erfunden zu haben scheint.

Shakspeare zeigt sich hier in der höchsten Glorie des tragischen Dichters, im Schmerz. Das tragische Grübeln im Hamlet erscheint matt gegen die bacchantische Lust, mit der er sich hier in das Leiden

vertieft. Die düsteren Schrecken in Macbeth's Heldenlaufbahn erscheinen kalt gegen die am innersten Menschenherzen fressenden Schlangen der Liebeskränkung und des Wahnsinns, mit welchen der Dichter in jenen beiden, jedes Gefühl überwältigenden Tragödien sein Haupt umwunden hat. Im König Lear ist es auf einer dunkel mythischen Grundlage abnormer Verhältnisse doch ein ganz einfaches hausväterliches Menschenverhältniß, welches die Quelle des entsetzensvollsten Herganges und der unnatürlichsten Gräuel wird und darum um so hinreißender und zermalmender wirkt.

Wie im Lear das väterliche Verhältniß durch Fehlen auf beiden Seiten zu einer schreckensreichen Tragödie wird, so ist es im Othello das andere menschliche Grundverhältniß, die Ehe, welches in der hier entstehenden tragischen Verwickelung von Grund aus zerstört wird und eine um so ergreifendere Katastrophe herbeiführt, als sie die edelsten und herrlichsten Gemüther vernichtend trifft. Im Othello gewinnt die sonst vorzugsweise als Lustspielmotiv gebrauchte Eifersucht dieselbe tragische Bedeutung, welche im Lear die väterliche Schwäche hat, die ebenso ihre Güter verschleudert und sich den realen Boden unter den Füßen wegzieht, wie die Eifersucht

mit ihrer verzehrenden Skepsis ihr eigenes höchstes Besitzthum angreift und sich außerhalb aller Wirklichkeit in eine selbst geschaffene trügerische Sphäre stellt, in der nur der Tod die Lösung aller dieser erfundenen Qualen bringen kann.

Das Lügengespinnst, welches sich der brave Othello hat um den Kopf werfen lassen, erhält in ihm wenigstens menschliche Blutswärme. Im Jago aber erscheint die Lüge als erschreckende Nichtigkeit und Verlorenheit des Charakters, die hier mit einer abstoßenden Kälte und vollendeten Starrheit und ohne Zusammenhang mit den Triebfedern der Leidenschaft auftritt, wie Shakspeare eigentlich sonst nirgend das Laster und das Böse gezeichnet hat.

Auf die heitersten und sonnigsten Höhen der Menschheit führt der Dichter die Tragödie in Romeo und Julia, worin der unendliche Sturz von diesen höchsten Gipfeln des Glücks herab darum nur um so gewaltiger niederwirft und das tragische Verhängniß in der Ausübung seiner schneidendsten Rechte erscheinen läßt.

Nicht bloß aus dem Schlimmen und Bösen, sondern auch aus dem Schönsten und Edelsten, aus der eigentlichen Vollkraft des menschlichen Lebens, welches die Liebe ist, erwächst dem Menschen das Unheil

und Verderben, und dies ist der erschütternde tragische Grundgedanke dieses Trauerspiels, das mehr wie alle anderen Werke Shakspeare's die ganze Blüthenpracht und Frühlingsherrlichkeit der Poesie ausschüttet, und damit die Wege des bittersten Todes bestreut.

Romeo und Julia ist öfter vorzugsweise die Tragödie der Liebe genannt worden, und die Liebe erscheint hier eben um deswillen als diese blutige und Alles zerstörende Tragödie, weil die Liebe, durch ihre himmlische Natur als das ewig schaffende Element gesetzt, in dem dargestellten Verhältniß zugleich schon von innen heraus als ein vorzugsweise zerstörendes sich erweist und mit der feindlichen Wirklichkeit in einen Kampf tritt, den siegreich auszufechten niemals ihre Bestimmung ist.

Die Verherrlichung der Liebe, die der Hauptgegenstand der modernen romantischen Poesie ist, und in der die moderne Natur überhaupt den schönsten Preis der von ihr zur Anerkennung gebrachten Individualität erringt, wird in diesem Stück zu einer Tragödie, weil die Liebe, wenn sie ihre heilige Macht in der Welt als die ausschließliche durchführen will, damit nur einen Zerstörungsprozeß beginnt, der nicht anders als in der Vereinigung der beiden Liebenden durch den Tod endigen kann.

Ein tragiſches Werk, obwohl keine Tragödie im eigentlichen Sinne, kann auch Shakſpeare's Timon von Athen genannt werden, ein in großen freien Zügen hingeworfenes Stück, deſſen entſcheidender Punkt aber mehr ein ſatiriſcher gegen den Weltlauf und die Thorheit und Schlechtigkeiten der Menſchen iſt, als daß es ſich um eine aus den Verhältniſſen ſelbſt hervorſteigende tragiſche Kataſtrophe handelte.

Mit der Bitterkeit der Satire hat ſich der Tragödiendichter gewiſſermaßen ſeines Rechtes begeben. Er ſoll Welten aufbauen und untergehen laſſen, aber ſobald er mit der Brennfackel des Spottes in ihre Spalten und Ritzen hineinleuchtet, kann er ſie nicht mehr in eine tragiſche Bewegung verſetzen.

---

8. Shakſpeare's Komödien.

Die Komödien Shakſpeare's behaupten den ächten Luſtſpielſtandpunkt immer darin, daß ſie, bei aller Herauskehrung des die Weltverhältniſſe beherrſchenden falſchen Scheins und bei aller Entlarvung der geſellſchaftlichen und menſchlichen Thorheiten, doch zugleich das ewig Gute, welches in der Wirklichkeit lebt und

beſteht, in heiterer Anſchauung und Zuverſicht zur Geltung bringen.

Es ergiebt ſich auch darin auf die liebenswürdigſte und wohlthuendſte Weiſe, daß man es nicht zu ernſt und rigoros mit dem Leben und ſeinen Bedeutungen nehmen ſoll, daß man auch den Spielen des Scheins in der Welt ſeine Hingebung und ſeine Mitwirkung ſchuldig iſt, und daß man ſich das unter allen Anfechtungen des Augenblicks ſtärkende und fördernde Gefühl erhalten muß, wie es im menſchlichen Daſein vornehmlich darauf ankomme, ſich im Weltlauf mit möglichſt vielem Anſtand und gutem Gewiſſen verbrauchen zu laſſen.

Den Grundgedanken ſeiner Komödien, daß in der Welt Alles Schein ſei, daß aber auch im Schein das Schöne ſtecke, wie in der Lüge die Wahrheit, im Verluſt der Gewinn, in der Thorheit die Weisheit, in dem Unglück das Glück, im Haß die Liebe, hat Shakſpeare in den mannigfachſten Tonarten in dieſen ſinnig heitern und tief ergötzlichen Stücken variirt. Die allgemeinſte Natur dieſer ächten Luſtſpielgegenſätze erſcheint uns in den beiden Veroneſern, der Komödie der Irrungen, Maaß für Maaß, der Zähmung der böſen Sieben, Verlorene Liebesmühe. Mächtiger regte ſich ſchon

der ernſt bedeutſame Hintergrund in Viel Lärmen um Nichts, wo das Anziehen und Abſtoßen verwandter und doch widerſtrebender Charaktere ſich in ein die tiefſten Seiten des Lebens berührendes Spiel verſchlingt; ebenſo in Wie es Euch gefällt, Was Ihr wollt.

Eine beſondere Hinneigung der Shakſpeare'ſchen Komödien zeigt ſich auch darin, daß ſie gern die Wirklichkeit in ein märchenhaftes und traumartiges Element verklingen laſſen, oder ſich wohl geradezu mit dem Märchen und deſſen luftigen Wundererſcheinungen verbinden. Von ſolcher Art ſind unter ſeinen Stücken der Sturm und der Sommernachtstraum, in welcher letzteren phantaſtiſchen Compoſition die Märchenhaftigkeit des Natur- und Menſchenlebens ſich verbunden zeigt, und landſchaftliches und menſchliches Traumleben in den ſeltſamſten mimiſch beweglichen Bildern durcheinanderſchlingt. Die Weltauffaſſung, welche in der Komödie vorherrſcht, ſtreift ſehr leicht das Gebiet des Märchens, weil es die Komödie mit den Täuſchungen des Lebens und ihren Masken zu thun hat, wofür das Märchen bereits in ſeiner Sphäre die herrlichſten poetiſchen Symbole geſchaffen.

So gewinnen namentlich auch die Charaktere,

welche ſich in der Komödie als die grellen Vertreter der Wirklichkeit herausheben, leicht einen märchenhaften Anſtrich, wie dies z. B. im Kaufmann von Venedig theilweiſe mit dem Juden Shylok der Fall iſt. In dieſem von ſehr bedeutungsvollen Elementen bewegten Spiel, in dem das Muthwilligſte unmittelbar neben dem Ernſteſten und Bedenklichſten ſteht, hat der Dichter auch zur Linderung der aufgehäuften Contraſte zuletzt nichts dem Gefühlsbedürfniß Entſprechenderes thun können, als daß er das Ganze in träumeriſche und märchenhaft verſchwebende Naturtöne verklingen läßt, woraus der ſo oft in ſeiner Nothwendigkeit bezweifelte letzte Act ſeine allerdings gerechtfertigte Entſtehung genommen.

Eine ebenfalls märchenartige Compoſition iſt Cymbelin, worin der Ton alter und neuer Zeiten und Sitten auf eine wunderbare Weiſe verſchmolzen iſt. Die Lebensſchickſale der herrlich weiblichen Imogen ſind ſelbſt ein abenteuerlich wechſelndes Märchen, das in den raſchen Uebergängen von Leben und Tod, von Gefahr und Errettung die ſinnreichſten Anklänge hat. —

Die Ironie treibt ihr dialektiſches Spiel in der Verlorenen Liebesmühe, wo die Schwüre des Königs und ſeiner Hofleute, ſich einem zurückgezoge-

nen beſchaulichen und ascetiſchen Leben zu weihen, durch die Ankunft der ſchönen Prinzeſſin und ihrer Damen ſo ergötzlich zu Schanden gemacht werden. Die dadurch hervortretenden Verlegenheiten, Wandelungen und Spiegelfechtereien ſind vortrefflich ausgeführt, wie ſich überhaupt in dieſem Stück höchſt charakteriſtiſche und mit reichem Witz ausgeſtattete Contraſte finden.

In dem Wintermärchen, welches Shakſpeare nach dem Eindruck des Stücks ſo benannte, iſt es ebenfalls die wunderähnliche Verkettung und Durcheinandermiſchung der abenteuerlichen Ereigniſſe, welche den Charakter dieſes Spiels ausmacht. Bei dieſem märchenhaften Durcheinander kann man ſich denn nicht wundern, wenn der Dichter die Phantaſie ſo ſehr zur Meiſterin aller Lebenswirklichkeit und Realität macht, daß er ſogar einen Seeweg zwiſchen Sicilien und Böhmen eröffnet, zum Schrecken und Erſtaunen ſeiner gelehrten Kritiker, welche den geographiſchen Schnitzer leichter ſehen konnten als den Umſtand, daß Shakſpeare hier eben nach der Willkür der Phantaſie die ganze Wirklichkeit durcheinanderwürfeln wollte, und ſich dieſer Sünde gegen die Geographie gewiß eben ſo gut bewußt war, als er es, bei der ſonſt ſo klaren und vielſeitig vorbereiteten

Herrſchaft über ſeine Stoffe, ſchwerlich aus Unwiſſenheit that, wenn er in demſelben Stück den Giulio Romano zum Zeitgenoſſen des delphiſchen Orakels macht.

Wenn Shakſpeare zuweilen in ſeinen Komödien eine beſondere Befriedigung ſeiner Laune darin zu finden ſcheint, daß er die barockeſten Miſchungen vornimmt und das Entfernteſte und Geſchiedenſte in eine luſtige Verbindung bringt, ſo hat er dies Seltſamkeitsgelüſt wohl ſchwerlich anderswo mehr befriedigt, als in der heroiſchen Komödie Troilus und Creſſida, welche der Dichter nicht einmal zur Bühnenaufführung beſtimmt zu haben ſchien, weil es ihm darauf ankam, ſich hier ganz im Übermuth der ſchaffenden Laune und auf den Schwingen ſeines Witzes gehen zu laſſen. In dieſer Stimmung mußte er ſich auch fühlen, wenn er es unternehmen konnte, den trojaniſchen Krieg zum Gegenſtand einer dramatiſchen Parodie zu machen.

Das ſiegreiche Gefühl moderner Kunſt und Reflexion läßt ſich hier an den alten Heldengeſtalten des Homer mit einer behaglichen und glänzenden Ueberlegenheit aus, und wie zur Vollendung der Tollheit ſcheint ſich der Dichter noch beſonders darauf gelegt zu haben, ſein Stück in recht correcter und

faſt claſſiſcher Form auszuarbeiten. Wer ſo, wie Shakſpeare in ſeinen römiſchen Stücken, ein tiefes Verſtändniß der Antike bewieſen, konnte auch auf der andern Seite im Vollgefühl ſeiner modernen Geiſtes- und Geſtaltungskraft zeigen, wie wenig er ſich mehr unter der Herrſchaft der antiken Formen und Ueberlieferungen befinde und wie er, feſſellos in ſeiner eigenen Weltſphäre ſich bewegend, Das, was ſo lange über Alles gegolten, auch einmal muthwillig in die Luft ſprengen könne. Vielleicht hat er den Verfechtern des antiken Geſchmacks auf der Bühne damit einen geiſtreichen Schabernack anthun wollen. Die alten mythiſchen Helden werden in dieſem Stück eigentlich durch ſich ſelbſt vernichtet, und nur Hektor bleibt einigermaßen als ein würdiges Charakterbild ſtehen.

Eine ſehr trockene Compoſition ſind die luſtigen Weiber von Windſor, die, wie ſchon früher erwähnt, nur geſchrieben wurden, um die humoriſtiſche Figur des Fallſtaff noch in einer neuen Situation vorzuführen. Fallſtaff ſpielt hier jedoch eigentlich nicht die glänzende und vortheilhafte Rolle, welche man ihn in den früheren Stücken hat behaupten ſehen, da er in dem Liebeshandel mit den beiden Frauen, die ihm aus abgekarteter Fopperei Hoffnun-

Digitized by Google

gen geben, keinesweges mehr der durchtriebene und pfiffige Schelm iſt, ſondern ganz und gar ſeine Art verläugnet. Um das Stück, wie es kaum anders ging, phantaſtiſch endigen zu laſſen, mußte zuletzt Fallſtaff ſeine Beſtrafung in einer Myſtification finden, zu welcher der Dichter zuletzt noch ganz poetiſche Farben aufwendet. —

Die Welt, in die uns Shakſpeare's Komödien ſo unwiderſtehlich hineinziehen, bewegt ſich nicht in den Angeln großer Völker- und Menſchengeſchicke, wie ſeine hiſtoriſchen Dramen und ſeine Tragödien. Es ſind für ſich beſtehende Kreis-Ausſchnitte des individuellen und geſellſchaftlichen Lebens, welche in keinem Zuſammenhang mit den großen entſcheidenden Weltſchickſalen ſtehen, und in denen ſich der Dichter darum mit dieſer perſönlichen Luſt und dieſer freien Laune gehen laſſen konnte, die ihn hier jedesmal über ſeinem Stoff und über ſeiner Aufgabe zeigen, während er in den hiſtoriſchen und tragiſchen Stücken ſich gewiſſermaßen nur zum organiſchen Vollſtrecker ſeiner Aufgabe macht und ſich in Form, Tonart und Stil derſelben anzuſchließen und unterzuordnen ſtrebt.

Der Dichter hat in dieſen Komödien ſeine gewaltigen dramatiſchen Waffen und den heroiſchen Schmuck des Tragöden abgelegt, und tritt uns in ſeinem poe-

tischen Hauskleide, mit frei flatternden Locken und offenem Busen, liebenswürdig und vertraulich entgegen. Demgemäß ist auch die Composition leichter, regelloser und mehr mit Abschweifungen durchbrochen, als es der strenge Organismus seiner andern Stücke erlaubt. Auf durchgreifende Charakterentwickelungen kommt es hier selten an; eben so wenig auf eine erschöpfende Behandlung der Situationen. Der überraschende Wechsel der Momente, wie er seine unmittelbare Berechtigung im Leben verlangt, und den man zu ernst nimmt, wenn man ihn Schicksal nennt, und zu leicht, wenn man ihn als Zufall abfertigt, bildet das eigentliche dramatische Element der Komödien.

In dem historischen und tragischen Drama sind die Charaktere die bestimmenden Mächte der Begebenheit. In den Komödien sind sie nur der lustige Durchgangsprozeß der Begebenheit, oder sie erscheinen als die prismatische Strahlenbrechung derselben.

9. Die Nachfolger Shakspeare's und die Ben-Jonson'sche Schule.

Mit Shakspeare hatte die englische Poesie überhaupt ihren Höhepunkt erreicht, und sie schien sich in ihrer gewonnenen Kraftfülle noch eine Zeitlang erhalten zu sollen. Denn die Zeit nach Shakspeare zeichnet sich durch die größte und staunenswertheste Fruchtbarkeit der dramatischen Dichter aus, wie sie kein anderes Volk und keine andere Zeit in so hohem Maaße, und namentlich von solcher Bedeutsamkeit, aufzuweisen hat. Mehr denn zwanzig Dichter, deren dramatische Werke nicht allein auf den englischen Bühnen zur Darstellung kamen, sondern sich zum Theil eines bedeutenden und dauernden Erfolgs erfreuten, bezeichnen diese Periode, welche durch den hohen Genius Shakspeare's mit neuer poetischer Schöpferkraft befruchtet worden zu sein schien. Viele von den Werken dieser Dichter haben sich noch bis auf unsere Zeiten erhalten, und erscheinen uns noch jetzt voll jenes frischen, sprudelnden Lebens, das seinen ewigen und nimmer versiegenden Born aus Shakspeare's urkräftigem Geist genommen.

William Shakspeare steht als der Vater aller dieser dramatischen Söhne da; sie sind seinem Geiste

entsprossen, und getränkt mit dem Blute seines Herzens. Aber wie in einer großen Familie selten auf eine lange Eintracht zu rechnen ist, wie Zwist und Uneinigkeit, bedingt durch die Verschiedenheit der Charaktere, des Wollens und Strebens, des Denkens und Empfindens, leicht sich erhebt, so geschah es auch diesen geistigen Söhnen des großen William. Sie hatten wohl Alle gemeinsamen Theil an der Hinterlassenschaft seines Geistes, aber der durch ihn gewonnene Kern der Poesie ward von der zahlreichen Schaar seiner Dichtersöhne entweder zum Extrem oder zur Manier, oder zu einer Alles wieder abplattenden Correctheit ausgebildet.

Bald zeigten sich Parteien und Zerklüftungen unter den Jüngern des großen Meisters. Einige wollten ihm anhangen mit fanatischer Anbetung, er sollte in allen Dingen ihr Meister und Vorbild sein; aber da der Geist sich nicht nachahmen, das Genie sich nicht copiren läßt, so konnten sie es nur zu einer künstlichen Wiedergebung seiner Manier und Schreibweise bringen, und sich höchstens der äußeren Architektur seiner Werke anschmiegen. Andere dagegen suchten, um sich in eigener Freiheit und Selbstständigkeit zu bethätigen, voll Selbstgefühls von diesem Wege, welchen Shakspeare Allen geebnet und ge-

bahnt, abzulenken; sie wollten eine neue Bahn einschlagen, und um nicht einzugestehen, daß auch sie Theil gehabt an dem Erbe des Shakspeare'schen Genie's, sagten sie sich lieber von ihm los, und suchten durch die Verkleinerung seiner sich selber zu vergrößern. Um gewiß nicht auf Shakspeare'schen Wegen ertappt zu werden, schlugen sie eine ganz neue Straße ein, und machten sich einen Weg durch Gestrüpp und Dornen, der, weil er neu war, Viele zur Nachfolge lockte. —

So entstanden zwei Parteien, indem sich von diesem Brennpunkte des Shakspeare'schen Geistes aus zwei Pfade bildeten, die, nur an ihren Ausgangspunkten einander berührend, in ganz entgegengesetzter Richtung ausliefen.

Diese beiden verschiedenen Richtungen hatten aber ihre bedeutenden Vorkämpfer und Führer, unter denen besonders auf Seiten der gegen Shakspeare feindlich auftretenden Bestrebungen Ben-Jonson gewaltig hervorragt.

Benjamin Johnson, gemeinhin Ben-Jonson genannt, nimmt unfehlbar nach Shakspeare die bedeutendste Stelle in der englischen Poesie ein, und wenn er zuerst dadurch Aufsehen erregte, daß es Shakspeare selbst gewesen, der den um zehn Jahre

jüngeren Dichter in die literariſche Welt eingeführt und ihn unterſtützt hatte, ſo wußte er ſich doch auch bald durch eigene Befähigung zu behaupten und ſich einen Ruhm zu erwerben, der ihn in der That bald zu einem Rivalen Shakſpeare's erhob.

Seine Jünger und Anhänger, und Ben-Jonſon hatte deren eine große Zahl, prieſen den Ruhm ihres Meiſters, indem ſie zugleich ſeine tiefe Gelehrſamkeit, ſeine gründlichen, wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe, worin er allerdings dem ungelehrten William Shakſpeare bei Weitem überlegen war, ſtaunend bewunderten. Aber wenn dem genialen und naturfriſchen Shakſpeare die Gelehrſamkeit Ben-Jonſon's fehlte, ſo mangelte dieſem, was ſich weder durch Studium noch durch Kenntniſſe aneignen läßt, und welches die reine Göttergabe des Genie's iſt, es mangelte ihm der innere poetiſche Schwung, die hohe Leidenſchaft des Geiſtes, die Tiefe des Gemüths, die heilige Wärme der Empfindungen. Die Dichtungen Ben-Jonſon's ſind großentheils nur das Ergebniß des Gedankens und eines allerdings ungemein gebildeten und ſtarken Willens, nicht aber der unmittelbaren Eingebung des Genius; ſie ſind faſt ausſchließlich nur die Reſultate des Kopfes und eines ſcharfen, kritiſch zerſetzenden Geiſtes. Ben-Jonſon wollte ein Dichter ſein, er

hatte mit eisernem Willen sich vorgesetzt, dieses Ziel zu erstreben, und durch seine Geistesschärfe, durch seinen zersetzenden, kritischen Blick, durch seine tiefe Gelehrsamkeit und endlich durch einen ihm innewohnenden natürlichen und kräftigen Humor gelang es ihm, sich mindestens den Ruhm des Poeten zu erwerben.

Aus diesem Vorherrschen des Begriffs, der Kritik und des Verstandes ging bei Jonson das Bestreben hervor, die Poesie auf eine begriffsmäßige und schulgerechte Form zurückzuführen. Aber mit welcher Kraft und Anstrengung dies auch zum Theil unternommen wurde, so konnte es doch in keiner Weise ein nachhaltiges Gelingen haben, da alle innere productive Gewalt der dichterischen Darstellung dabei verloren ging. Zuletzt blieb doch nur der Eindruck mühseliger Pedanterie und Schulweisheit zurück, und so tragen uns jetzt Ben-Jonson's Arbeiten den unverkennbaren Stempel des Alters und der Gebrechlichkeit an der gedankenreichen Stirn, während Shakspeare's Dichtungen in ewiger Jugendfrische und Urschönheit durch Jahrhunderte hindurch zu uns herübergekommen sind!

Ben-Jonson war 1574 zu Westminster geboren, der Sohn einer aus Schottland stammenden Familie,

die unter den Unruhen in der Zeit Maria Stuart's ihr Vermögen verloren. Seine Mutter verheirathete sich nach dem Tode ihres ersten Mannes in zweiter Ehe an einen Maurer, und Benjamin, der bis dahin in der Westminsterschule unter dem gelehrten Mr. Cambden[1] seine bedeutende geistige Begabung an den Tag gelegt, mußte jetzt in das elterliche Haus zurückkehren, um thätigen Antheil an dem Handwerk seines Stiefvaters zu nehmen. Langbaine behauptet, daß dies erst später geschah, nachdem Ben schon die Universität zu Oxford bezogen, und sich dort mehrere Wochen aufgehalten habe. Nahrungssorgen hätten ihn genöthigt, die Universität zu verlassen. Er kehrte in das elterliche Haus zurück, und man sah ihn an der Seite seines Stiefvaters bei dem neuen Gebäude von Lincolns Inn als Maurer arbeiten, mit der Kelle in der Hand und einem Buch in der Tasche. Durch die Vermittelung und Fürsprache Cambden's aber gewann sich Ben-Jonson einige einflußreiche Gönner, zu denen Einige auch den berühmten Walter Raleigh zählen. Von diesen unterstützt, bezog er die Universität zu Cambridge, und widmete sich mit Eifer und Fleiß den gelehrten Studien. Dann, nachdem diese Unterstützungen aufgezehrt, veranlaßten Nahrungs-

[1] Vgl. Langbaine, Account on the dram. poets p. 283.

ſorgen ihn abermals, ſeine Studien aufzugeben. Er verdung ſich als Schauſpieler bei einer herumziehenden Truppe, ward aber bald, wegen allzugroßen Mangels an Talent zur Schauſpielkunſt, wieder entlaſſen.[1] Bald darauf führte ein Duell, in welchem er ſeinen Gegner tödtete, ihn in's Gefängniß, und in dieſer Abgeſchiedenheit ſcheinen ihn vorzugsweiſe religiöſe Betrachtungen überkommen zu haben, denn er ging, überredet von einem katholiſchen Geiſtlichen, von dem er häufig Beſuche empfing, zur römiſch-katholiſchen Kirche über. Als er dann, noch nicht fünf und zwanzig Jahre alt, nach all dieſen Abenteuern und Fährniſſen das Gefängniß verließ, begann er ſeine literariſche Laufbahn, indem er zuerſt ein Luſtſpiel (Every man in his humour) ſchrieb, von dem weiter unten die Rede ſein wird. Durch Shakſpeare's Vermittelung gelangte daſſelbe zur Darſtellung, und durch den ungemein günſtigen Erfolg ermuthigt, ſchrieb Ben-Jonſon jetzt ein zweites Luſtſpiel (Every man out of his humour), das, obwohl bei Weitem ſchwächer als das erſtere, doch viel dazu beitrug, ſeinen Ruhm zu begründen und ihm Anhänger und Freunde zu erwerben. Vom Beifall angeſpornt, von eigener Selbſtliebe getragen, wagte es Ben-Jonſon,

[1] Cibber's Life of the english Poets (London 1753) p. 216.

jetzt den Kampf zu beginnen gegen Shakspeare selbst und seine Anhänger, und wenn er auch in diesem mit Ausdauer und Beharrlichkeit geführten Kampfe keine entscheidenden Siege erfocht, so gab es doch bald eine bedeutende Partei, die sich für Ben-Jonson erklärte, und ihn, den Gelehrten, weit erhob über den ungelehrten Shakspeare, dem es begegnen konnte, irgend eine historische oder geographische Ungenauigkeit in seiner dramatischen Welt zuzulassen, was freilich dem gelehrten Ben-Jonson niemals geschehen mochte. Auf der anderen Seite gab es auch wieder eine zahlreiche Partei, die Ben-Jonson's Werke verspottete, und ihn mit seiner gelehrten Poesie verhöhnte. Aber wenn ihn solche Angriffe auch verletzten, so linderte sein Selbstgefühl und die übergroße Eitelkeit, welche ihn trug, schnell diese Schmerzen, und als einige seiner Stücke mißfielen, und vom Publikum übel aufgenommen wurden, erklärte Ben-Jonson laut und öffentlich, „seine Stücke seien durchaus gut und lobenswerth, und nur der Unverstand des Publikums könne an ihnen etwas zu tadeln finden".[1] Ja, er ließ sogar eines dieser verunglückten Lustspiele drucken und gab ihm die Ueberschrift: „Ein Stück, wie es

[1] A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, II. 1. Abth. S. 273.

niemals dargeſtellt, ſondern von gewiſſen Dienern des Königs höchſt nachläſſig abgeſpielt, und von anderen Unterthanen des Königs noch ſcheeler und ekler angeſehen und beurtheilt worden." (As it was never acted, but most negligently play'd by some, the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others, the King's subjects.)

Indeſſen ſollte ihm eines ſeiner Schauſpiele noch einen größeren Unfall bereiten, indem es ihn, wegen eines darin enthaltenen Angriffs auf die ſchottiſche Nation, den man ihm bei König Jacob's ſchottiſcher Herkunft als eine Majeſtätsbeleidigung auslegte, abermals in das Gefängniß führte. Mit ihm theilten dieſes die beiden Dichter Chapman und Marſton, die als Mitverfaſſer des Stückes galten.[1] Indeſſen wurden ſie nicht allein begnadigt, ſondern Jonſon erhielt bald darauf den Auftrag, zur Beluſtigung des Hofes einige dramatiſche Darſtellungen zu leiten, zu welchem Behufe er ſeine Masken ſchrieb. Später ward er ſogar als Hof-Poet angeſtellt und beſoldet. Auch von anderen Seiten überhäufte man ihn mit Ehren und Anerkennung. Die Univerſität Oxford gab ihm als Ehrengeſchenk das Magiſter-

1 Cibber's Lifes of the English Poets.

diplom, und viele der bedeutendsten Dichter priesen ihn nicht allein in Oden und Hymnen, sondern legten ihm auch ihre Arbeiten als dem allentscheidenden Meister zur Beurtheilung vor. Ben-Jonson starb unter der Regierung Carl's I. im Jahre 1637, und ward in der Westminster-Abtey begraben. Sein Grabstein zeigt die seltsame und lakonische Inschrift: O rare Ben-Jonson![1] (O seltener Ben-Jonson!) in welchen wenigen Worten der athemlose Enthusiasmus seiner Bewunderer den über alle Worte und jeden Ausdruck erhabenen Werth ihres Meisters ausdrückey zu wollen schien. Ben-Jonson hat gegen dreißig Stücke geschrieben, sechszehn Lustspiele, zwei Trauerspiele, und zwölf Masken- und Gelegenheitsstücke, die er in seiner Eigenschaft als Hof-Poet anfertigen mußte.

Das berühmteste seiner Lustspiele ist das schon oben erwähnte: Every man in his humour[2] (Jeder nach seinem Humor), das schon dadurch Aufsehen erregte, weil Ben-Jonson in dem Prolog desselben gewissermaßen seine reformatorischen und kritischen Feldzüge ankündigte, und besonders gegen die historisch-dramatische Schule Shakspeare's pole-

[1] Langbaine's Dramatic Poets. 306.

[2] Zum ersten Male aufgeführt 1598. Zuerst gedruckt in London 1640, und Ben-Jonson's Lehrer Cambden zugeeignet.

misirte. Die Handlung in diesem Lustspiel ist unbedeutend und dürftig, aber das Ganze ist reich an witzigen Einfällen und ergötzlichen Wortstichelеien, die, wenn sie auch zuweilen gesucht sind, doch immer manches Interesse haben und eine Hauptstärke Ben-Jonson's bilden. Hauptmann Bobadill, ein Raufer und Abenteurer, ist der Hauptträger dieses Stücks, und obwohl er sehr an Pistol erinnert, ohne dessen Frische und Originalität zu haben, bleibt er doch immer ein wohlgelungenes und ergötzliches Bild, das seitdem viele Nachahmer gefunden.

Ebenso dürftig in Handlung und Situationen ist Ben-Jonson's zweites Lustspiel: Every man out of his humour (Jeder außer Humor). Die Komik liegt hier nur noch in der Zeichnung karrikirter Personen, die in einer Reihe lose aneinander gehefteter Scenen allerdings durch drollige Wortspiele und Witze ergötzen und für den Augenblick belustigen, ohne aber einen dauernden Eindruck oder ein befriedigendes Interesse zu erregen.

Bedeutender seiner Form und seinem Inhalt nach ist unstreitig das Lustspiel: Volpone or the Fox (Volpone oder der Fuchs). Die Scene spielt in Venedig. Volpone ist ein reicher, üppiger und geiziger alter Schlaukopf, der sich krank und todes-

matt ſtellt, und alle ſeine Bekannte an ſeinen baldigen Tod glauben macht, um ſie dadurch zu veranlaſſen, ihm reiche Geſchenke zu bringen, damit er ſie dafür in ſeinem Teſtament bedenke. Der Erfolg iſt ihm günſtig, und ſein Haus wird den ganzen Tag belagert von zärtlichen Verwandten und erbſchleichenden Freunden, die ihm alle ſeine Wünſche ablauſchen und ſie zu befriedigen ſuchen. Ja, als der alte Wollüſtling, entzückt von der Schönheit Celia's, der Gattin ſeines Neffen Corvino, dieſem durch ſeinen vertrauten Diener Moska ſagen läßt, daß er ihn zu ſeinem alleinigen Erben ernennen würde, wenn er ihm Celia in ſein Schlafzimmer führte, willigt der ſonſt eiferſüchtige Gatte mit Freuden ein. Die Scene, in welcher die tugendhafte Celia ihren Gatten beſchwört, ihrer zu ſchonen und nicht ſeine eigene Ehre Preis zu geben, iſt aber eben ſo verletzend als unzart, und giebt den Beweis, daß Ben-Jonſon bei aller Schärfe des Verſtandes doch des zarten poetiſchen Taktes entbehrte, und der Grazie, die allen wahren Dichterwerken innewohnen muß. Aber nichtsdeſtoweniger iſt dieſes Luſtſpiel reich an derben komiſchen Scenen und Situationen. Dahin gehört die Scene, wo Moska, der ſchlauere Diener ſeines ſchlauen Herrn, dieſen überredet, ſich todt zu ſtellen, vorher

aber in einem Teſtament den Moska zu ſeinem alleinigen Erben einzuſetzen, um dann als Leiche auf ſeinem Bette liegend, die Wuth ſeiner erbſchleichenden und überliſteten Verwandten und Freunde zu genießen. Volpone geht mit Freuden auf dieſen Plan ein, und macht, um die Erbſchleicher ganz zu täuſchen, ein rechtsgültiges Teſtament. Volpone ſpielt nun den Todten, und die Verwandten eilen herbei, Jeder überzeugt, er ſei der alleinige Erbe, und Jeder in Zorn ausbrechend bei der Nachricht, daß Moska es iſt. — Sehr ergötzlich iſt auch die ſpätere Scene, wo Moska ſeinem Herrn, der verkleidet ſein Haus verlaſſen, das Leben abſpricht, und behauptet, Volpone ſei todt und habe ihn in rechtskräftigem Teſtament zum Erben aller ſeiner Reichthümer eingeſetzt. Volpone bemüht ſich vergeblich ſein Leben zu beweiſen, und weiß endlich kein anderes Rettungsmittel aufzufinden, als daß er dem Gerichtshof alle ſeine mit Moska verübten Schurkenſtreiche und ſeine ganze betrügeriſche Krankheit geſteht, worauf denn die Uebelthäter beſtraft und die Unſchuldigen belohnt werden.[1]

Noch größeren Beifall erwarb ſich das Luſtſpiel: Bartholomew-Fair (der Bartholomäus-

[1] A Companion to the Theatre: Or a view of our most celebrated Dramatic Pieces. II. 340.

Jahrmarkt), in welchem Ben-Jonſon das ganze Getümmel eines Jahrmarktes auf die Bühne brachte. Dieſe Scenen, welche dem Publikum allerdings neu waren, ſicherten dem ſonſt inhaltsloſen Stücke, in welchem Jonſon es ſich zur Aufgabe gemacht, die Lächerlichkeiten in Sitten und Charakteren der niederen Volksklaſſen in Carrikaturzeichnung wiederzugeben, einen dauernden Erfolg. Es waren freilich meiſterhafte Genrebilder nach der Natur, aber das bloße Copiren der nackten Natur, der ungeſchminkten Rohheit genügt nicht zu einer poetiſchen Schöpfung, und Jonſon war es nur gelungen, von dem Leben der Gaſſen eine genaue Abſchrift zu machen, ohne ihm einen innern poetiſchen Kern abgewinnen zu können.

Ein anderes Luſtſpiel Jonſon's iſt: Silent Woman (die ſtille Frau). Es gehört zu den beſten und witzigſten Stücken Jonſon's und war zu ſeiner Zeit eines der beliebteſten auf der engliſchen Bühne. Ein alter wunderlicher reicher Kauz hat die ſonderbare Laune, durchaus keine andere Menſchenſtimme als nur ſeine eigene hören zu wollen. Demzufolge zieht er ſich von aller Geſellſchaft, von allem Verkehr mit Menſchen zurück, verabſchiedet ſeine Diener und verweiſt ſeinen tollen, lebensluſtigen

Neffen für immer aus seinem Hause. Weil dieser aber, besorgt um die reiche Erbschaft, nicht aufhört ihn in seiner Einsamkeit fortwährend zu stören, beschließt er endlich, den Neffen dadurch für immer jeder Hoffnung zu berauben, daß er, der alte Sonderling Morose, sich selber verheirathet, und seine Frau zu seiner Erbin erklärt. Seinem Barbier Cutbeard, der sein einziger Freund und Vertrauter ist, giebt er den Auftrag, ihm ein Weib zu suchen, die aber versprechen muß, durchaus stumm zu sein und immer schweigend ihm zuzuhören. Cutbeard ist aber heimlich von Morose's Neffen, Sir Dauphine Eugene, gewonnen. Sie ziehen einen jungen Freund Eugene's in ihr Geheimniß, dieser wird in Frauenkleider gesteckt, in seiner zu spielenden Rolle unterwiesen, und dem alten Morose als die junge Dame, welche entschlossen ist, ihm die Hand zu reichen und seine Bedingungen zu erfüllen, dargestellt. Morose ist entzückt über ihr Schweigen, ihre sittsame Miene, und vermählt sich sogleich mit ihr. Verkleidete Freunde des Neffen machen den Priester und die Trauzeugen, und eben als die Ceremonie beendet, und Morose voll Entzücken sein stummes Weib betrachtet, erhebt sich im Hause eine wirbelnde Tanzmusik, mit welcher der Neffe die Heirath seines Oheims feiert, indem

er mit seinen lustigen Freunden und mit lautem Geschwätz und Gelächter hereinstürzt. Morose, in höchster Wuth, befiehlt den Musikanten zu verstummen, und seinem Neffen und deren Freunden sich zu entfernen, als plötzlich sein stummes schüchternes Weibchen mit energischer Baßstimme dazwischen donnert, und Allen befiehlt zu bleiben. Sie sei jetzt hier Herrin, und ihr Gebot allein solle hier gelten. Morose ist außer sich vor Erstaunen und Entsetzen, besonders als er sieht, mit welcher ungezwungenen Vertraulichkeit seine junge Frau mit den jungen Männern spricht, mit ihnen tanzt und lacht und schäkert. Er ist schnell entschlossen, ihrer um jeden Preis ledig zu werden, und nimmt dazu die Vermittelung seines Neffen, dem seine Frau besonders gewogen scheint, in Anspruch. Dieser macht die Bedingung, daß Morose ihn zu seinem Erben ernenne, Morose willigt mit Freuden ein, und die junge Frau erklärt sich zu einer Scheidung bereit für eine Leibrente von fünfhundert Pfund. Morose ist zu Allem bereit, und erst nachdem die Bedingungen aufgezeichnet und unterschrieben sind, erfährt er den Betrug.

In dem Lustspiel: the Poetaster (der Poetaster) trat Jonson als offener und hitziger Bekämpfer Shakspeare's und seiner Schule auf und suchte zu-

gleich ſein Ideal eines wahren und wirklichen Dichters, dieſen ſchlechten und verderblichen Richtungen gegenüber, zu zeichnen. Jonſon entwickelt hier freilich einen beißenden Witz, eine eminente Verſtandesſchärfe und eine große Gelehrſamkeit, aber es fehlt dieſem Stücke, wie allen ſeinen übrigen, der poetiſche Hauch, die Dichtergrazie und Schönheit, und ſein Poetaſter iſt mehr eine dramatiſirte Streitſchrift, als eine Komödie.

Die übrigen Luſtſpiele Jonſon's ſind: The Alchymist (der Alchimiſt), das einige gute Scenen enthält, aber überladen iſt mit gelehrten alchimiſtiſchen Auseinanderſetzungen, The Devil is an Ass (der Teufel wird genarrt), in welchem der Teufel perſönlich erſcheint, und das Laſter als Schalksnarr auftritt, The Fountain of Self-Love (die Quelle der Selbſtliebe), das gegen die Prunkſucht des Hofes gerichtet war, Eastward Hoe, um deſſentwillen er wegen Majeſtätsbeleidigung angeklagt ward, The Magnetic Lady, or Humour's Reconcil'd (die magnetiſche Lady, oder der verſöhnte Humor), The Staple of News (der Stapelplatz der Neuigkeiten), in welchem vier Narren auf der Bühne erſcheinen, und die Handlung als eine

Art Chor kritisiren,[1] The tale of a Tub (die Geschichte eines Fasses), Widow (Witwe), Case is alter'd (das ändert die Sache).

Seine beiden Trauerspiele sind: Cajus Sejanus his fall (der Fall des Sejan) und Catilina. Ben-Jonson versuchte in denselben den Stil des klassischen Alterthums zu erneuern, und hegte die Ueberzeugung, England mit der wahrhaften und alein poetischen Tragödie zu beglücken, weil er in seinem Catilina den Chor nach dem Vorbild der Alten einführte, und ihn Betrachtungen und moralische Sentenzen sprechen läßt, ferner auch: weil er die Schlacht- und Gräuelscenen, statt wie Shakspeare auf der Bühne, nach dem Muster der Alten hinter der Bühne vor sich gehen, und sie durch Boten berichten läßt. Wie sein Poetaster nichts war als eine dramatisirte Kritik, so erscheinen seine Trauerspiele auch nur als ein Stück dialogisirter Geschichte, wobei er im Sejan sogar ganze Stellen aus dem Tacitus, im Catilina aus dem Sallust wortgetreu abgeschrieben und versificirt hat.

Eine andere, unvollendet gebliebene Tragödie Ben-Jonson's ist: Mortimer's Fall (Mortimer's

[1] Langbaine's Dramatic Poets 297.

Fall) das nach Jonsons Tode als Fragment in der Sammlung seiner Werke mit abgedruckt ward.[1]

Die von ihm gedichteten Zwischenspiele und Masken hier alle namhaft zu machen, würde zu weit führen. Es sind größtentheils versificirte Schmeicheleien für den Hof, der ihn dafür bezahlt und angestellt hatte, allegorische Darstellungen derjenigen Begebenheiten, die zu den Hoffestlichkeiten Veranlassung gegeben. Tänze, Aufzüge, Gesänge und Decorationen mußten bei denselben mitwirken und einen Theil des Erfolges sichern, und die Götter des Olympos hatten dem gelehrten Ben zu gehorsamen und herunterzusteigen von ihrem Göttersitze, um einem irdischen Könige schmeichelnde Huldigungen zu sagen.

---

9. John Fletcher und Francis Beaumont.

Von weit höherer, poetischer Begabung als der gelehrte und kritische Ben-Jonson erscheinen die beiden unzertrennlichen Dichter John Fletcher und Francis Beaumont. Sie sind ohne Zweifel als die bedeutendsten und würdigsten Nachfolger Shakspeare's zu bezeichnen, und wenn ihre Muse auch nicht die

[1] Langbaine, Dramatic Poets 294.

Schönheit der Shakſpeare'ſchen erreichte und ſich ihr nicht gleichſtellen ließ in Erhabenheit der Gedanken, in Großartigkeit der poetiſchen Leidenſchaft, ſo iſt dieſen beiden Dichtern doch die Genialität der Erfindung, ein kecker, humoriſtiſcher Uebermuth, eine tiefe Kenntniß des menſchlichen Lebens nicht abzuſprechen. Ohne Nachahmer Shakſpeare's zu ſein, verfolgten ſie doch oft unwillkürlich und unwiſſentlich den von ihrem großen Vorgänger eingeſchlagenen Weg, aber ſie gingen zugleich über dieſen hinaus, und wo Shakſpeare ſich ſelber die Feſſel der Kunſtform angelegt, und den Geſetzen der ewigen Schönheit in der freien Dienſtbarkeit des Künſtlers ſich gefügt, da ſuchten ſie in ungebändigter Zügelloſigkeit und ſchamloſeſter Frechheit ihre Wirkungen zu erzielen. Keine Feſſeln und keine Schranken anerkennend, ſelbſt nicht die der Schönheit und der Sitte, keinem Geſetze ſich unterordnend, ſelbſt nicht dem der Kunſt, war ihnen jedes Mittel recht und willkommen, das ſie zum Ziele führte. Dieſes Ziel aber war ihnen ſtets nur der theatraliſche Erfolg. Um Shakſpeare noch zu überbieten, ſuchten ſie über ihn hinauszugehen, indem ſie ſeine kräftige dramatiſche Ergreifung des thatſächlichen Lebens zu einer Zügelloſigkeit, Wildheit und Frechheit übertrieben, durch

welche sie aus allen Gränzen der Poesie hinaustraten. Wo Shakspeare nur leise andeutete, da suchten sie mit frecher Hand das Verhüllte zu entschleiern, und so arten ihre Darstellungen beständig in Ueppigkeiten und Zügellosigkeiten aus, die selbst ihre bedeutendsten dramatischen Werke entstellen. Sie wollten nicht, wie Shakspeare, das Publikum zu sich und zu einem höheren Standpunkt erheben, sondern sie bequemten sich lieber dem Zeitgeschmack, und so sicherten sich diese beiden Dichter eine Popularität und einen Ruhm, der eine Zeitlang fast das Ansehen Shakspeare's zu überflügeln schien.

Beaumont und Fletcher besaßen vor allen Dingen eine große Theaterroutine, und die Geschicklichkeit, den anscheinend geringfügigsten Stoff in die dramatische Form zu erheben. Aber da es, namentlich in ihren Lustspielen, nur darauf abgesehen war, zu ergötzen, so gingen sie in diesem stets vorherrschenden Bestreben sehr unmethodisch zu Werke und verloren sich oft in plaisirlichen Nebensachen, die allerdings wohl im Stande waren für den Augenblick lachen zu machen und das Publikum zu unterhalten, wobei aber die wahrhafte innere und künstlerische Befriedigung verloren gehen mußte.

In der Verwickelung und Intrigue, in kunstvol-

len Situationen und fein angelegten Scenen zeigen sie oft eine größere Fertigkeit und Stärke, als Shakspeare, dagegen fehlt ihnen dessen feine, das Innere in dem Aeußeren erschöpfende, alles Menschliche durchdringende Charakterzeichnung gänzlich. Es kam ihnen gar nicht darauf an, einen Charakter, wo es irgend einer Situation angemessen war, plötzlich fallen und sich umkehren zu lassen, die Charaktere mußten sich bei ihnen den Situationen fügen und sich diesen unterordnen, und daher ist immer das Stoffliche bei ihnen vorherrschend, in dessen Erfindung sie aber allerdings eine bedeutende Phantasie und eine große Weltkenntniß zeigen. Auch ist ihre Sprache jedesmal ihren Situationen angemessen, und der feinere, leichte Weltton ist ihnen ebenso wohl eigen, als die erhabenere Sprache der Tragödie und die derbe humoristische Weise der niederen Stände.

Von den Lebens-Umständen dieser beiden Dichter, welche als unzertrennliches Paar durch die Literaturgeschichte gegangen sind, ist wenig bekannt geworden.

John Fletcher, um zehn Jahre älter als sein Freund, ward in London im Jahre 1576 geboren; man weiß wenig mehr von seinen Verhältnissen, als daß sein Vater Bischof in London gewesen, woselbst John bei ihm verweilte, bis er sich zur Universität

nach Cambridge begab. Dort lernte er Beaumont kennen, und es wurde ſchon jetzt dieſe treu bis zum Tode dauernde Freundſchaft geſchloſſen, welche in ſo vielen gemeinſamen Arbeiten und Beſtrebungen ſich kund gegeben und bethätigt hat. Wie Beide gearbeitet, und welchem von den beiden Freunden der größere Antheil von den Arbeiten gebührt, iſt ſchwer zu ermeſſen. Die gewöhnliche Annahme iſt, daß John Fletcher mehr Phantaſie und Schwung, mehr Wärme der Empfindung, Francis Beaumont dagegen einen ſchärferen kritiſchen Verſtand, mehr Ruhe der Darſtellung gehabt, und daß ſo Beide ſich ergänzten, indem Fletcher das Feuer und den Witz, Beaumont die Ruhe und Klarheit zu ihren gemeinſchaftlichen Productionen beiſteuerte.[1] Aber dieſer Annahme wird dadurch widerſprochen, daß der überlebende John Fletcher, dem alſo neun Jahre hindurch ſein kritiſch beſonnener Freund nicht zur Seite ſtand, in unermüdeter Thätigkeit fortarbeitete, ohne daß ſeine Stücke einen weſentlichen Unterſchied oder mehr phantaſtiſche Auswüchſe, mehr regelloſe Leidenſchaftlichkeit zeigten, als die mit Beaumont zuſammen gearbeiteten Dramen. Es iſt daher anzunehmen, daß ihre Freundſchaft nicht ſowohl aus einer gegenſeitigen Ergän-

[1] Langbaine's Dramatic Poets 204.

zung als vielmehr aus einer gegenseitigen Uebereinstimmung hervorging, und daß sie sich zu gemeinschaftlichen Arbeiten nicht verbanden um der Verschiedenheit, sondern um der Aehnlichkeit ihrer Talente willen. John Fletcher starb im Jahre 1625 an der Pest.[1]

Francis Beaumont, geboren 1586 in Grace Dieu in Leicestershire, war der Sohn eines dortigen Richters (Judge of the common pleas), und starb sehr jung, um das Jahr 1615 oder 1616. Die von beiden Dichterfreunden hinterlassenen Stücke belaufen sich auf die bedeutende Zahl von zwei und funfzig ausgeführten Dramen, ungerechnet mehrere, welche John Fletcher unvollendet hinterlassen. Auf alle diese Stücke im Einzelnen hier einzugehen, würde uns zu weit führen, wir müssen uns darauf beschränken, einige der vorzüglichsten und berühmtesten hervorzuheben.

Unter den Tragödien des Dichterpaars ist die berühmteste The Maid's Tragedy (die Jungfrauen-Tragödie). Die Sprache ist vortrefflich, und oft mangelt es dem Dialog nicht an wahrhafter Leidenschaft und tiefergreifender Gedankenkraft. Aber

[1] Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (Theatralische Bibliothek) S. 23.

dieſer Eindruck wird ſchnell wieder vernichtet durch die geſchmackloſeſten und gröbſten Zügelloſigkeiten, die in dieſem Drama bis zum Monſtröſen angehäuft ſind, und Alles übertreffen, was vorher und nachher in irgend einem Drama gewagt worden iſt. Man kehrt aber auch wieder gern zu ſeinen erhabenen und groß-artigen Stellen zurück, denn in einigen Scenen, namentlich in der Scene zwiſchen Evadne und ihrem Gemahl in der Brautnacht, wie in der Scene zwiſchen Evadne und ihrem Buhlen, dem König, den ſie im Bett beſchleicht, um ihn zu ermorden, herrſcht neben der gröbſten Unſittlichkeit ein wahrhaft erhabenes und tief erſchütterndes Pathos. Der Inhalt dieſer Tragödie iſt kurz folgender: Ein wollüſtiger üppiger König hat das ſchöne junge Hoffräulein Evadne verführt, welche die Schweſter iſt des tapfern bei dem Heer befindlichen Generals Melantius. Um dieſen Liebeshandel beſſer zu verdecken, beſchließt der König Evadnen zu verheirathen, ſie muß aber ihrem königlichen Geliebten ſchwören, daß ihr Gemahl niemals ſich ihr nähern und ſie berühren darf. Amintor, ein tapferer und edler Cavalier, wird zu Evadne's Gemahl beſtimmt, und obwohl er ſchon mit Aspalia verlobt iſt, fügt er ſich doch aus Freundſchaft für Evadne's Bruder Melantius und

aus Gehorsam gegen den König, dessen Einverständniß mit Evadne er nicht ahnt, und wird Evadne's Gemahl. Aber als er dann, mit ihr in der Brautkammer allein gelassen, sich ihr voll begehrlicher Gluth naht, stößt sie ihn heftig zurück und macht ihn bekannt mit ihrem Schwur und ihrem Liebesverhältniß mit dem König. Amintor ist außer sich, er schwört Rache, aber sein Zorn beruhigt sich, als er überlegt, daß es sein König ist, welcher ihn beleidigt, und daß dem Willen und Vergnügen des Königs sich jeder Unterthan fügen muß. Eine tiefe Schwermuth bemächtigt sich jedoch seiner und gedrängt von den theilnahmsvollen Bitten des inzwischen heimgekehrten Melantius vertraut er ihm sein Unglück und Evadne's Schuld. Voll Empörung und Kränkung eilt Melantius zu seiner Schwester Evadne und überhäuft sie mit Vorwürfen und Verwünschungen. Sie wird gerührt von dem Schmerz und dem gerechten Zorn ihres Bruders und schwört eine vollständige Umkehr und Besserung. Melantius ist damit nicht zufrieden, nur in dem Blut des Verführers kann die Ehre seines Hauses wieder rein gewaschen werden, er überredet daher Evadne, noch in dieser Nacht ihren königlichen Buhlen zu ermorden. Sie schwört es; leise schleicht sie sich in das Schlafzimmer des Königs, er

empfängt ſie mit glühender Zärtlichkeit und will ſie zu ſich niederziehen auf das Lager, welches ſie ſo oft mit ihm getheilt. Aber Evadne widerſteht ihm und ihn überhäufend mit Vorwürfen erſticht ſie ihn. Während deß hat ſich Melantius der Schlüſſel zu der Feſtung zu bemächtigen gewußt, und iſt ſo gewiſſermaßen Herr des Königreiches geworden, ſo daß, als der Tod des Königs bekannt wird, und deſſen Bruder Lyſimachus den Thron beſteigt, Melantius dieſem ſogar ſeine Bedingungen vorſchreibt. Indeß hat die von Amintor verlaſſene Aspalia ſich von ihrem Schmerze aufgerafft, und durch ihres Geliebten Verrath und Falſchheit zur Verzweiflung gebracht, will und erfleht ſie nichts mehr als den Tod. In Männerkleidung, von Niemand, ſelbſt nicht von Amintor erkannt, geht ſie zu ihm, und fordert ihn durch abſichtliche Beleidigungen zum Zweikampfe heraus. Bei dem erſten Gange ſtürzt ſie ſich in ſein Schwerdt, und indem ſie ſich ihm jetzt zu erkennen giebt, ſegnet ſie das Geſchick, das ihr erlaubt, mindeſtens von ſeiner Hand zu ſterben. Voll Reue und Gram beſchließt Amintor, ſie nicht zu überleben und ſtürzt ſich in ſein eigenes Schwerdt. Evadne, die ſich als die Urſache alles dieſes Unheils anzuſehen hat, erdolcht ſich, und nur mit Mühe wird ihr Bruder Melantius

von gleichem Thun zurückgehalten. Damit endet das Stück, welches lange Zeit hindurch mit dem größten Beifall aufgeführt, unter König Carl II. aber, aus nicht bekannten Gründen, verboten ward.[1]

Ein anderes Trauerspiel ist Rollo, the bloody Brother (Rollo der blutige Bruder), das neben vielem Erhabenen und Schönen doch durch Härte und Rohheit verletzt. The false one (die Falsche) ist minder anstößig als die beiden vorhergehenden, aber dagegen überladen mit hohler und leerer Declamation. Es behandelt die Liebe Cleopatra's und Julius Cäsar's. Einzelne Stellen in dieser Tragödie sind wortgetreu aus dem Lucan entnommen und übersetzt.

Andere Trauerspiele von Beaumont und Fletcher sind: Bonduca, ein historisches Stück aus der altenglischen Geschichte: Valentinian, in welchem auch Gesänge als eine Art Chor eingemischt sind; Thirry and Theodoret, dessen Stoff der französischen Geschichte entnommen ist; Double Marriage (die Doppel-Heirath).

Bedeutungsvoller und wichtiger sind aber die Tragikomödien dieser beiden Dichter; sie bilden eine eigene Gattung, und in ihnen ist der Ernst und die

[1] Compañon to the Theatre. Vol. II. pag. 176.

erſchütternde Wirkung der Tragödie mit dem heiteren Uebermuth der Komödie und Poſſe in glücklicher und wirkungsreicher Miſchung vereinigt. Two noble Kinsmen (die beiden edlen Vettern) gehört zu den beſten dieſer Gattung, und ſoll von Fletcher in Gemeinſchaft mit Shakſpeare ausgearbeitet worden ſein.[1] Shakſpeare's Geiſt und Mitwirkung ſcheint auch hier in der That unverkennbar, wie denn auch dieſe Tragikomödie ſich durch die Trefflichkeit, Kürze und Schlagfertigkeit des Dialogs auszeichnet und weniger an Auswüchſen grober Unſittlichkeit leidet.

Das Ausgeartetſte und Monſtröſeſte aber in dieſem Genre iſt die Tragikomödie: The Custom of the Country (die Landesſitte), das an Schamloſigkeit und Rohheit noch die Jungfrauen-Tragödie überbietet, nichtsdeſtoweniger aber reich iſt an erhabenen, erſchütternden Scenen, wie an komiſchen und humoriſtiſchen Situationen. Philastes, gleichfalls eine Tragikomödie, wird John Fletcher allein zugeſchrieben.

Die Luſtſpiele gehören unſtreitig zu den beſten Arbeiten dieſer beiden Dichter, ſie ſind reich an trefflichen Scenen, an Witz und Humor, und die auch hier nicht fehlenden Unanſtändigkeiten und Zügel-

[1] Langbaine, Account on the Dramatic Poets 215.

losigkeiten verletzen weniger als in dem ernsteren Drama, weil der leichtere, muthwilligere Geist der Komödie rascher darüber hinweggleiten kann.

Das vorzüglichste ihrer Lustspiele ist The Knight of the burning pestle (der Ritter mit der brennenden Mörserkeule). Eine köstliche humoristische Parodie des der damaligen Zeit noch ziemlich naheſtehenden Ritterthums, der Idee des Don Quirote entlehnt, aber mit genialer Freiheit und Feinheit behandelt, und voll der köstlichsten Satire.

Ebenso gedankenreich und voll feiner geistreicher Wendungen ist das Lustspiel Rule a wife and have a wife (zügelst Du sie, so hast Du sie), in dem noch im vorigen Jahrhundert Garrick eine seiner größten Meisterdarstellungen gab. Ebenso ergötzlich und pikant sind die Lustspiele The spanish Curate (der spanische Pfarrer), The wild goose-chasse (die Jagd nach wilden Gänsen), in welchem Stück die Reiselust der Engländer vortrefflich persiflirt wird.

Das Lustspiel The faithfull Shepherdess (die treue Schäferin) wird Fletcher allein zugeschrieben. Es ist ebenso reich an zartsinnigen, leidenschaftlichen und tief ergreifenden Scenen, als es ent-

ſtellt wird von Zweideutigkeiten und Schilderungen der grobſinnlichſten Art. Fletcher hatte ſich in dieſem Stück die Aufgabe geſtellt, die zarte, ſchwärmeriſche und innige Liebe in ſcharfem Contraſt neben der cyniſch wilden, alle Schranken durchbrechenden, leidenſchaftlichen Sinnlichkeit zu zeichnen, und wenn man auch zugeſtehen muß, daß beide Bilder mit lebensvoller Naturwahrheit gezeichnet, ſo ſind doch die Farben zu grell und hart aufgetragen, und müſſen daher nothwendig verletzend wirken.

---

10. Philipp Maſſinger.

Als Beaumont's und Fletcher's nächſter Geiſtesverwandter und Nachfolger erſcheint Philipp Maſſinger. Er gehört zu den talentvollſten und begabteſten dramatiſchen Schriftſtellern der damals ſo reichen engliſchen Dichterzeit. Seine Stücke ſind in derſelben Manier wie die Beaumont's und Fletcher's geſchrieben, aber ſie haben noch manche Schönheiten vor dieſen voraus und nähern ſich in Reinheit der Sprache und Großartigkeit der Conception mehr den Meiſterwerken Shakſpeare's, ohne freilich die Origi-

nalität und Gedankentiefe des Heros der dramatischen Poesie zu besitzen. Ein talentvoller und begabter Dichter war Massinger, aber kein schöpferischer Genius. Shakspeare's Werke dienten ihm, wie aller Uebrigen, zum Fundament seiner dramatischen Gebäude, und diese standen fest und sicher, weil sie auf diesem festen Grunde sich erbauten. Philipp Massinger's Tragödien zeichnen sich durch sinnreiche Erfindung, planmäßige Durchführnng und großen Reichthum der Sprache aus; aber es mangelte ihm die höhere tragische Kraft, die Fülle und die energische Größe der Shakspeare'schen Sprache. In der Fülle des Witzes kann er eben so wenig mit Shakspeare als mit Beaumont und Fletcher verglichen werden, weshalb auch seine Lustspiele nicht gerade den bedeutendsten Theil seiner poetischen Leistungen bilden.

Von Massinger's Leben ist wenig bekannt, selbst nicht über das Jahr seines Todes hat man sich verständigen können. Nach Einigen starb er im Jahre 1639, nach Anderen erst im Jahre 1669,[1] und dann hätte er das hohe Alter von vier und achtzig Jahren erreicht, da seine Geburt in das Jahr 1585 fällt. Er war gebürtig aus Salisbury, der Sohn eines

[1] Langbaine, Dramatic Poets pag. 339. Lessing's Geschichte der englischen Schaubühne a. a. O. S. 29. Companion to the Theatre II. p. 96.

Gentleman, der in Dienſten des Grafen von Montgomery ſtand. Philipp Maſſinger ſcheint einer ſehr ſorgfältigen Erziehung genoſſen zu haben, auch leuchtet aus allen ſeinen Arbeiten ein durchgebildeter Geiſt und eine tiefe, klaſſiſche Bildung hervor. Schon als achtzehnjähriger Jüngling bezog er die Univerſität zu Orford, und widmete ſich dann ſpäter in Alban-Hall mehrere Jahre hindurch den angeſtrengteſten Studien. Dann aber ſcheint er ſich ganz der Poeſie zugewandt zu haben, denn ſehr bald begannen ſeine Stücke ſich auf den Bühnen einen bedeutenden Erfolg zu gewinnen, und konnten ſogar neben den Werken Shakſpeare's, Ben-Jonſon's, Beaumont's und Fletcher's ſich in Ruhm und Anſehen erhalten.

Von ſeinen ſiebzehn hinterlaſſenen Dramen ſind vierzehn von ihm allein verfaßt, die übrigen drei arbeitete er, dem damaligen Gebrauch gemäß, in Gemeinſchaft mit einigen andern Dichtern. An dem Luſtſpiel: the old Law (das alte Geſetz) hatten ſogar zwei andere Dichter, William Rowley und Thomas Middleton, Theil;[1] die Tragödie: the Virgin Martyr (die jungfräuliche Märtyrerin) arbeitete er in Gemeinſchaft mit Thomas Decker. Es iſt dies ein chriſtlich-religiöſes Drama, der Märty-

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 357.

rergeſchichte entnommen, und behandelt die Geſchichte der heiligen Dorothea zur Zeit der Verfolgungen unter Diocletian. Dieſe Tragödie, welche in ihrem finſtern, ſtreng katholiſchen Geiſte an Calderon erinnert, erſcheint noch um deswillen bemerkenswerth, weil ſie in eine Zeit fiel, wo der aufklärende Geiſt des Proteſtantismus ſich in England immer mehr Bahn gebrochen, und den Glauben an ſolche chriſtliche Wundergeſchichten, wie ſie Maſſinger in dieſem Drama wieder auf die Bühne brachte, vernichtet hatte.

Bei der Tragödie The fatal Dowry (die verhängnißvolle Ausſteuer) war Nathaniel Field der Partner Maſſingers. Einzelne Scenen dieſes Drama's, namentlich aber der Charakter Charalais, der ſich freiwillig als Gefangener ſtellt, um den Körper ſeines Vaters auszulöſen, damit dieſer ehrliches Begräbniß empfange, ſind dem Athenienſiſchen Cimon nachgebildet, und aus dem Valerius Maximus entlehnt.[1]

Von den vierzehn, von Maſſinger allein gedichteten Dramen können wir hier nur die am meiſten hervortretenden bezeichnen. Einige derſelben haben ſich großen Ruhm erworben, wie z. B. das Luſtſpiel: The City Madam (die Dame aus der City),

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 355.

worin in sehr ergötzlicher Weise die Lächerlichkeiten und die geschraubten Anmaßungen einer reichgewordenen Kaufmannsfrau aus der City, die sich bemüht, die vornehme Dame zu spielen, dargestellt sind. Diesem Lustspiel soll Hogarth die Idee zu einem seiner ausgezeichnetsten Gemälde verdanken. Die Tragikomödie The Picture (das Gemälde), die in ihrer Zeit zu den berühmtesten und gefeiertsten Bühnenstücken gehörte, enthält, neben manchem Schönen und Trefflichen, doch auch viel Geschraubtes und Manierirtes. Vorzüglicher, und sehr reich an poetischen Schilderungen, voll Leidenschaft und Feuer ist die Tragödie The Bondman (der Sclave). Der Stoff gehört der ungarischen Geschichte an, einzelne Charaktere und Scenen, namentlich die, wo Pisander die Sclaven zur Rebellion verleitet, und diese muthigen Kämpfer beim Anblick der Peitschen die Flucht ergreifen, sind dem Justinian (Lib. 1. C. 5.) entnommen. A new Way to pay old debts (ein neues Mittel alte Schulden zu bezahlen) ist eines der besten Lustspiele Massinger's, voll feiner Satire und treffender Charakteristik. Es hat sich von allen Stücken dieses Dichters am längsten auf der englischen Bühne erhalten, und ist noch neuerlich

durch das treffliche Spiel des berühmten Kean wieder zu neuem Ansehen gekommen.

Andere Stücke Massinger's sind: the Duke of Milan (der Herzog von Mailand), eine Tragödie, reich an ächtdramatischen Scenen; the bashful Lover (der schüchterne Liebhaber), eine Tragikomödie; the Emperor of the East (der Kaiser des Ostens), eine Tragödie der Geschichte Theodosius des Jüngern entnommen; the Guardian (der Wächter), ein Lustspiel; the great Duke of Florence (der Großherzog von Florenz), gleichfalls ein Lustspiel; the Maid of Honour (die Ehrendame), eine Tragödie; Renegado, eine Tragikomödie; the unnatural Combat (der unnatürliche Kampf); the Roman Actor (der römische Schauspieler), beides Tragödien, und die Tragikomödie: the very Woman, or the Prince of Tarent (das ächte Weib, oder der Prinz von Tarent).

Langbaine[1] giebt Massinger's Todesjahr mit Bestimmtheit an, und behauptet, er sei im März 1669 zu London gestorben, am siebenzehnten desselben Monats in der St. Marienkirche zu Southwark beerdigt, und zwar in derselben Gruft mit John Fletcher,

[1] Dramat. Poets p. 359.

seinem geliebten Freunde, der ihm freilich nach dieser Angabe schon um vier und vierzig Jahre vorausgegangen wäre.

---

11. Vermischte Dichter-Gruppen.

Ben-Jonson, Beaumont und Fletcher, Massinger waren als die wichtigsten und bedeutungsvollsten Nachfolger Shakspeare's zu bezeichnen. Sie zunächst trugen dazu bei, die englische Bühne zu immer höherer Bedeutsamkeit und Vollendung empor zu tragen, und sie zu jenem staunenswerthen, nirgend überragten oder auch nur erreichten Wunderbaum zu erheben, als dessen Gipfelpunkt und Blüthe William Shakspeare freilich immer zu nennen bleibt, dem sie aber als weit sich ausdehnende und üppig umher rankende Zweige und Aeste erst Umfang und Größe verliehen. Viele Andere kamen jetzt, um den Baum zieren und schmücken zu helfen, und ihm durch Neben-Aeste immer größere Ausdehnung und Entfaltung zu geben.

Wir nennen hier zuerst Anthony Brewer. Er lebte unter der Regierung Carl's des Ersten und hat

mehrere Stücke geschrieben, die sich durch eine gewisse Großartigkeit der Conception, wie durch eine ebenso schöne und pikante als kernige Sprache auszeichnen. Neben großer Leidenschaftlichkeit und Kraft besitzt dieser Dichter viel Innigkeit und Wärme der Empfindung, und seine Tragödie: The Love-sick King (der liebeskranke König), ist voll hinreißender Beredtsamkeit, Innigkeit und Zartsinnigkeit. Die Scene zwischen dem wilden König Canut und der Nonne Carlesmunde, deren edle Weiblichkeit und jungfräuliche Reinheit den wilden Kriegerfürsten zähmt und sänftiget, ist voll wahrhaft poetischer Schönheiten, und werth, den Meisterwerken dramatischer Poesie an die Seite gestellt zu werden. Auch das Lustspiel Lingua, wird dem Anthony Brewer häufig zugeschrieben, obwohl ihm andere Kritiker wieder diese Autorschaft absprechen. Dieses Stück, in welchem die fünf Sinne sich einander ihre Vorzüge bestreiten und auseinandersetzen, und wobei die Sprache zuletzt den Sieg davon trägt, hat dadurch eine historische Bedeutsamkeit gewonnen, daß Oliver Cromwell als Student zu Oxford darin mitwirkend auftrat. Er hatte die Rolle des Gefühls, und die begeisterte, schwungvolle Ausführung desselben, namentlich in der Scene, in welcher er als Gefühl zum König gekrönt

wird, ſoll zuerſt in ihm den Wunſch und das Streben nach einer wirklichen Krone auch außer der Bühne erregt haben.[1]

Thomas Decker, ein talentvoller Dichter, erwarb ſich freilich mehr Ruhm und Bedeutſamkeit durch ſeinen Streit mit Ben-Jonſon, als durch ſeine eigenen dramatiſchen Arbeiten, obwohl dieſen ein edler Schwung und eine kernige Sprache, die nur zuweilen zu ſehr in Zweideutigkeiten ausartet, nicht abzuſprechen iſt. In ſeinem Luſtſpiel The Humourous Poet, brachte er Ben-Jonſon als pedantiſchen Gelehrten auf die Bühne, weil dieſer ihn in ſeinem Poetaſter gegeißelt hatte. — Decker hinterließ zwölf Theaterſtücke, von denen er vier in Gemeinſchaft mit John Ford, Rowley und Webſter arbeitete. Zu den ihm allein zugeſchriebenen Werken gehört The honest Whore, eine Komödie in zwei Abtheilungen, von einer durchaus moraliſchen Tendenz. Obwohl der Verfaſſer ſein Stück mit unſittlichen Geſprächen und Scenen, von denen ſogar viele im Bordell ſelber ſpielen, überladen hat, ſo war doch ſein Zweck dabei augenſcheinlich, das Laſter verhaßt zu machen, indem er es mit den unzüchtigſten Farben ſchilderte, und

[1] Leſſing a. a. O. S. 34. Flögel's Geſchichte der komiſchen Litteratur S. 216. Bouterwek, Geſch. der engl. Poeſie S. 346.

die keuſche Tugend zu feiern, welche zuletzt doch den Sieg über die beſtrafte Unkeuſchheit davonträgt. Ein ſehr beliebtes und vielfach dargeſtelltes Luſtſpiel war: If this be not a good Play, the Devil is in it (Wenn dies kein gutes Stück iſt, muß es mit dem Teufel zugehen). The Whore of Babylon (die Babyloniſche Hure), eine Tragödie, iſt unter dieſem ſeltſamen Titel ein Panegyrikus der herrlichen Tugenden Eliſabeth's, welche unter dem Namen Titania erſcheint, und ſchildert zugleich die Gefahren, mit denen die Jeſuiten und Papiſten ſie bedrohten.[1]

Thomas Decker's übrige Stücke ſind: Wyat's History (die Geſchichte Wyat's), Match me in London (Verheirathe mich in London), und Fortunatus.

Bedeutſamer als Thomas Decker iſt John Ford (geb. 1586, geſt. 1650) zu nennen. Er arbeitete vielfach in Verbindung mit Thomas Decker und Rowley, hinterließ aber außerdem ſieben von ihm ſelbſt verfaßte Stücke, die ebenſo reich ſind an wirklicher Poeſie und Begeiſterung, als ſie zurückſchrecken durch eine alles Maaß überſchreitende Zügelloſigkeit und Rohheit. Seine Muſe ergeht ſich gern in Schilderung blutiger Gräuel und haarſträubender Unna-

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 124.

türlichkeiten, aber selbst im Blute watend, weiß sie sich dennoch eine gedankenvolle Schönheit und ein erhabenes Pathos zu bewahren. Indem sie uns mit allzukühner Hand mit allen Gräueln der Menschennatur bekannt macht, läßt sie doch auf diese einen Schimmer göttlichen Lichts fallen, und versöhnt, wenn sie uns schaudern macht. Kann man sich entschließen, von dieser monströsen Zügellosigkeit und Unzüchtigkeit abzusehen, so bleibt John Ford's berühmte Tragödie: 'Tis pity, she's a Whore (Wie schade, daß sie eine Buhlerin ist), immer ein geniales, großartiges Werk, das reich ist an wirklichen poetischen Schönheiten. Dies gilt namentlich von den Scenen zwischen dem Geschwisterpaar Giovanni und Annabella, deren unzüchtige Liebe zu einander in der glühendsten und hinreißenden Sprache Alles überfluthender und gewissermaßen heiligender Leidenschaft geschrieben ist. Dasselbe gilt von einem anderen Trauerspiel Ford's: the broken heart (das gebrochene Herz). Beide Stücke spielen in Italien und sind eine monströse Anhäufung aller Entartungen und Gräuel, welche die heiße Sonne des Südens in dem empörten Blute des Menschen entzünden kann. Gemilderter in solchen Auswüchsen und noch reicher an wirklichen poetischen Schönheiten, voll Gedankenfülle

und Innigkeit ist das Trauerspiel Perkin Warbeck, dessen historischer Stoff der englischen Geschichte entnommen ist. Außerdem sind noch zu nennen: Love's Sacrifice (das Opfer der Liebe), Lover's Melancholy (des Geliebten Schwermuth), Lady's Trial (die Versuchung der Damen), und Fancies Chast and Noble (keusche und edle Laune).

Thomas Middleton hat sechs und zwanzig Stücke hinterlassen, von denen aber die mindere Zahl ihm allein zuzuschreiben ist. Die meisten arbeitete er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Jonson, mit Fletcher, Massinger und Rowley, und diesen seinen Mitarbeitern verdankt er mehr als seinem eigenen Verdienst die Bedeutsamkeit und den Ruhm, den er seiner Zeit sich erwarb. Von seinen eigenen dramatischen Werken sind die genanntesten: Women beware Women (Weiber hütet Euch vor Weibern), das bei seinen ersten Darstellungen einen ungeheuern Erfolg gewann, the Mayor of Quinborough, the family of Love (die Familie der Liebe), the spanish Gypsie (der spanische Zigeuner) u. a. m.

George Chapmann (geb. 1578, gest. 1655) war mit Jonson und Marston zusammen der Verfasser von Eastward-Hoe, das alle drei Dichter wegen seines angeblich hochverrätherischen Inhalts in

das Gefängniß brachte, und ſie der Gefahr ausſetzte, als Beleidiger des Königs ihrer Ohren und Naſen beraubt zu werden. Chapmann wird als Verfaſſer oder mindeſtens als Mitarbeiter von achtzehn Theaterſtücken genannt. Das Luſtſpiel the blind Beggar of Alexandria (der blinde Bettler von Alexandrien) wird Chapmann allein zugeſchrieben; es enthält, unter Verlegung der Scene von London nach Alexandrien, eine ebenſo draſtiſche als tiefergreifende Schilderung der Londoner Sitten und Gebräuche, namentlich auch der vielfältigen Schwänke und Betrügereien der Bettler. Dieſes Stück iſt noch dadurch bemerkenswerth, daß es weder in Scenen noch in Acte abgetheilt iſt. Die Tragödie Bussy d'Amboise hat weniger wegen ihres Kunſtwerths als dadurch eine Art Celebrität ſich erhalten, daß der gegen Jonſon und ſeine Freunde ſtets eifernde Dryden das Gelübde gethan, alljährlich ein Exemplar dieſes Stücks zum Gedächtniß Ben-Jonſon's zu verbrennen.[1]

John Webſter arbeitete viele Stücke mit Thomas Decker, Marſton und Rowley aus, war aber außerdem ſelbſt Verfaſſer mehrerer Theaterſtücke, die ſich lange auf der engliſchen Bühne erhalten haben. Dahin gehört das Trauerſpiel: the white Devil, or

[1] Langbaine, Account on the engl. dram. poets p. 48.

the tragedy of Paulo Giordano Ursini, Duke of Bracchiano, with the Life and Death of Vittoria Corombona, the famous Venetian Curtizan (der weiße Teufel, oder die Tragödie von Paulo Giordano Urſini, Herzog von Bracciano, mit dem Leben und Tode der Vittoria Corombona, der berühmten Venetianiſchen Courtiſane). Dieſer Tragödie entnahm Ludwig Tieck den Stoff wie auch mehrere Scenen zu ſeinem Roman Vittoria Accorombona. Zwei andere hiſtoriſche Tragödien Webſter's ſind: Appius and Virginia und die Herzogin von Amalfy. Eine ſeiner Zeit gern geſehene Tragikomödie von ihm war Devil's Law-case, or When Women go to Law, the Devil is full of Business (des Teufels Gerichtsſitzung, oder wenn Weiber zu Gerichte gehen, hat der Teufel viel zu thun).

William Cartwright (geb. 1615, geſt. 1643), ein ebenſo gelehrter als talentvoller Dichter, der ſehr jung als Pfarrer und geſchätzter Kanzelredner ſtarb, hat vier Stücke geſchrieben, von denen eines: the Royal Slave (der Königliche Sclave) mit vielem Beifall auf den engliſchen Bühnen gegeben wurde.

John Marſton, ein Zeitgenoſſe Ben-Jonſon's

und Shakſpeare's, welcher letztere bei der Herausgabe von Marſton's Werken thätig geweſen ſein ſoll. Die Dramen dieſes Dichters, deren er acht hinterlaſſen, zeichnen ſich durch eine reiche dramatiſche Erfindung und durch feurigen Dialog aus, leiden aber in den Situationen an Härte und Rohheit.

Thomas May, geboren unter der Regierung Eliſabeth's (geſt. 1652) und anfangs ein gefeierter Dichter am Hofe Carl's des Erſten, bewarb ſich mit d'Avenant zugleich um die Stelle eines Hofpoeten, die durch Ben-Jonſon's Tod (der ungefähr um das Jahr 1614 fällt) erledigt war. Weil d'Avenant ihm vorgezogen ward, wandte er ſich voll Erbitterung vom Hofe ab, und ward, zur feindlichen Partei der Puritaner übergehend, ein ebenſo wüthender Königshaſſer, als er früher ein Anhänger Carl's geweſen. Er hat drei Trauerſpiele und zwei Komödien geſchrieben, außerdem eine Geſchichte des engliſchen Parlaments, in welcher er mit dem leidenſchaftlichſten Eifer gegen das Königthum zu Felde geht. Von ſeinen fünf Stücken zeichnet ſich die Komödie: the Heir (der Erbe), durch glückliche Erfindung und lebhaften Dialog aus. Seine übrigen Dramen ſind: Cleopatra, Antigone, Agrippina, und die Komödie: the old Couple (das alte Paar).

James Shirley, besonders bemerkenswerth wegen der großen Fruchtbarkeit seines Talents, und verdienstlich durch die Herausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher. Shirley ward geboren unter der Regierung Jacob's I. und war einer der eifrigsten und treuesten Anhänger des Königshauses, dem er sich in Unglück und Verbannung mit dichterischer Begeisterung und aufopferungsvoller Liebe hingab, dafür aber von dem heimkehrenden Carl II. nur Undank und Vernachlässigung erfuhr, wie er denn auch im tiefsten Elend starb. James Shirley hat neun und dreißig Dramen hinterlassen, in denen er sich als ein bühnengewandtes und umsichtiges Talent bekundet, und viel Humor und frische Naturkraft entfaltet, weshalb auch seine Komödien immer eine gute Wirkung auf der Bühne hatten. Aber für das höhere Drama fehlte ihm die poetische Begabung. Die nennenswerthesten seiner Stücke sind: the Gamester (der Spaßvogel), the Bird in the Cage (der Vogel im Käfig), und die Lady of Pleasure.

Noch sind aus dieser reichen englischen Dichterperiode zu nennen: Nathaniel Field, dessen Komödie A Woman is a weather-cok (Ein Weib ist ein Wetterhahn) voll ergötzlichen Humors ist. Thomas Goff, der Verfasser von fünf Tragödien.

William Rowley, unter deſſen ſechs dramatiſchen Arbeiten die Tragikomödie the Birth of Merlin (die Geburt Merlin's) beſonders bemerkenswerth iſt. Rowley ſchrieb dies Stück unter Mitwirkung Shakſpeare's.

John Suckling, in ſeinen perſönlichen Schickſalen und ſeinem frühen Tode mit unſerm deutſchen Theodor Körner vergleichbar. Wie dieſer zog er voll jugendlicher Begeiſterung zum Kampfe aus, und die Leier mit dem Schwerdte vertauſchend, eilte er nach Deutſchland, um unter Guſtav Adolph der Freiheit des Geiſtes ihr Recht erkämpfen zu helfen. Das Unglück ſeines Königs rief ihn zurück in die Heimath. Voll Jugendmuth und Kampfesluſt, voll ſchwärmeriſcher Begeiſterung für den bedrängten König Carl, warb er mit Aufopferung ſeines Vermögens ſich eine Reitertruppe zuſammen zum Kampf für den gefangenen König, und ſtarb an den Folgen einer Wunde, die er in einer Schlacht gegen die „Rebellen" erhalten, in dem Alter von neun und zwanzig Jahren.[1] Er hat vier Stücke geſchrieben, von denen die Tragikomödie Aglaura das gelungenſte iſt.

[1] Langbaine, Dramatic Poets 499. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 32).

Bemerkenswerth ſind ferner die Dichter Thomas Randolp; Fulk Greville; Graf Stirling (deſſen vier Tragödien ganz im Stile der Alten geſchrieben ſind); Samuel Daniel (der gleichfalls mehrere Tragödien im antiken Stil geſchrieben); Joſeph Rutter (ein Zeitgenoſſe Jonſon's); William Habington; John Day; Richard Broome (Verfaſſer von vierzehn Luſtſpielen); William, Herzog von New-Caſtle, auch als Held und Staatsmann ausgezeichnet, der vier Theaterſtücke ſchrieb, die eines bedeutenden Erfolges genoſſen, aber doch nicht die große Senſation erregten, deren ein anderes literariſches Werk des edlen Herzogs Art of Dressing Horses in the Manage (die Kunſt, Pferde in der Manege zuzureiten) erfreute; die Herzogin Margaretha von New-Caſtle, die Gemahlin des Vorigen, welche neben ihrer dichteriſchen Begabung genug Gelehrſamkeit beſaß, um eine Schilderung der kriegeriſchen Großthaten ihres Gemahls in lateiniſcher Sprache niederzuſchreiben; ſie hat ſechs und zwanzig Theaterſtücke hinterlaſſen, von denen viele mit Beifall gegeben worden.

12. Das engliſche Theater zur Zeit der Reſtauration. Die Periode der Libertinage.

Shakſpeare's gigantiſcher Genius und die großartigen Dichtertalente, die ſich um ihn reiheten, hatten der engliſchen Nation ein Nationaltheater geſchaffen. Wie dieſes ſeinen mächtigen und unbeſtreitbaren Einfluß auf den Geiſt der Nation übte, mußte es auch natürlich in rückwirkender Kraft Theil haben an den Wechſelfällen und Stürmen, welche über die engliſche Nation hereinbrachen.

Dem morſchen und in ſich zerfallenen monarchiſchen Prinzip, dem Königthum von Gottes Gnaden, ſtellte ſich in England das Freiheitsgefühl eines zum Bewußtſein ſeiner Rechte gelangten Volkes gegenüber, das in jugendmuthigem Lebensdrange das freie Menſchenrecht, die Autorität des ſich ſelbſt beſtimmenden Geiſtes und Gedankens anerkannt wiſſen und auf den Thron heben wollte. Die bis auf ihre äußerſte Spitze getriebene Monarchie mußte in ſich ihren Gegenſatz, die Republik, erzeugen, und indem man das monarchiſche Prinzip mit dem fallenden Haupte König Carl's I. vernichtete, wollte man damit auch Alles dem Tode weihen, was aus dieſer Zeit des Königthums mit herüber gekommen

war in die neue Zeit der republikaniſchen Freiheit. Der Gegenſatz alles deſſen, was bis dahin für das Rechte, das Schöne, das Heilbringende gegolten, ward daher das maßgebende Prinzip der neuen Gewalt, und wie dem Königthum ſich das Volk, der heiteren Genußſucht der früheren Periode ſich der ſtrenge puritaniſche Ernſt der neuen Zeit gegenüberſtellte, ſo mußte auch Das jetzt als ein Verbrechen bezeichnet werden, was früher als eine Begnadigung des Himmels war betrachtet worden, nämlich das Talent und die freie künſtleriſche Begabung.

Dem nüchternen, trockenen und lediglich auf das Practiſche gerichteten Puritanismus erſchien jede Hinneigung zu den idealen geiſtigen Beſchäftigungen als ein Verrath an der neu errungenen Freiheit, als eine frevelhafte Rückkehr zu den Principien der alten Zeit, der man mit dem Blute eines königlichen Hauptes für immer wollte den Abſagebrief geſchrieben haben. Weil König Carl I. das Theater und die Dichter geliebt und begünſtigt hatte, mußten die Puritaner natürlich das Theater verwerfen, und die Dichter als Königsfreunde verdächtigen. Es galt ihnen gleichbedeutend, ein Dichter oder ein Verräther am Vaterlande zu ſein, und wer nicht gegen den Beſuch des Theaters eiferte, und es als verdammungswür-

dige Laſterhöhle bezeichnete, lief Gefahr, ſelber als ein Verbrecher und Gottesläſterer betrachtet und gerichtet zu werden. Bald genügte es dem Zeloteneifer nicht mehr, bloß von den Kanzeln gegen die Theater und die Dichter zu donnern, man mußte das Volk in wirkſamerer, durchgreifenderer Weiſe vor dieſem Sündenpfuhl bewahren. Die Theater wurden geſchloſſen (vom Jahre 1647—1660), die Schauſpieler und Dichter mit argwöhniſchen Blicken betrachtet, und als Anhänger des Königthums verdächtigt. Dadurch ſahen ſie ſich gewiſſermaßen gezwungen, ſich mit der Politik, welche ihnen bis dahin fern gelegen, zu beſchäftigen, und ſich einer Partei anzuſchließen, wo ſie ſich denn natürlich diejenige wählten, welcher die Verſtandesnüchternheit der Puritaner ſie einmal überwieſen hatte. Faſt alle Dichter und Schauſpieler wurden daher zu Kämpen der verbannten Königsfamilie, und vertheidigten ſie entweder in den Schlachten und Scharmützeln gegen die Puritaner, oder folgten den geflüchteten Mitgliedern der Familie König Carl's hinüber nach Frankreich in das ſchutzgewährende Exil.

Aber mit König Carl II. kehrten ſie zurück nach England, der König, um den erledigten Thron, die Dichter und Schauſpieler, um die frei gewordene

Bühne wieder einzunehmen. Aber weder der König noch die Dichter kamen mit dem nöthigen, heiligen Ernste wieder, um das Volk zu beglücken, welches ihnen entgegen jauchzte. Sie kamen, um zu genießen, um nach den Tagen der Bedrückung der ungebundensten Freiheit in berauschender Lust sich hinzugeben, und durch laut tobende Ausschweifungen sich zu entschädigen für die Entbehrungen, denen sie bis dahin sich hatten unterwerfen müssen.

Um dem strengen, nüchternen und poesielosen Puritanismus zu beweisen, daß sein Reich zu Ende sei, ging man über zu seinem Extrem. Weil die Puritaner gebetet hatten, lästerte man Gott, weil sie die Tugend gepredigt hatten, wollte man dem üppigen Laster einen Altar errichten, und die frommen Gesänge der Puritaner parodirend, schuf man sich fromme Bußpsalmen und Litaneyen, voll der unzüchtigsten und wollüstigsten Bilder und Worte. Das Reich des Puritanismus ward gestürzt, und im grellen Gegensatz erhob sich ein neues Reich, das Reich der Libertinage. Diese war das maßgebende Gesetz des neuen Königthums, die neue Mode, welche man mit herüber gebracht von dem französischen Hofe, dem Ludwig XIV. damals neue Lebensgesetze gegeben. Man wollte zeigen, daß man nicht umsonst

dieſe neue franzöſiſche Mode kennen gelernt, und um nicht nachzuahmen, ſuchte man zu überbieten. Der franzöſiſche Hof hatte mit feinem Takte ſeiner Ueppigkeit noch den Schleier der Etiquette übergeworfen und ſich dadurch mindeſtens in die Schranken des äußeren Anſtandes gebannt. Dem neuen engliſchen Hofe fehlte die Grazie der Sünde, mit unbeholfener, täppiſcher Frechheit zeigte ſich dieſe in ungeſchminkteſter, ſchamloſer Nacktheit, und je übermüthiger und wilder ſie ſich darſtellte, deſto mehr zollte man ihr Beifall und Bewunderung.

Und dieſe üppige Zügelloſigkeit, dieſe kecke, zuchtloſe Libertinage hatte ihre Dichter, ihr Publikum. Jene durften in Worten und Bildern das Aeußerſte wagen, dieſes war bereit, ſich daran zu ergötzen und die unzüchtigſten Scherze mit Jauchzen zu begrüßen. Wie ein ſchleichendes zerſtörendes Gift fraß ſich die Libertinage ein in den Geiſt der ganzen Nation, die Zuchtloſigkeit ward zum guten Ton, die Schwelgerei zur geheiligten Mode geſtempelt. Es iſt wahr, man hatte ſchon vor dieſer Zeit auf dem Theater der ſchamloſeſten Offenheit und den zuchtloſeſten Scherzen gehuldigt, aber was früher rohe Natürlichkeit geweſen, das ward jetzt zur raffinirteſten und ganz bewußtvol-

len Schamloſigkeit, welche auf ihre Entartung gewiſſermaßen einen principiellen Werth legte.

Dieſe Libertinage war zugleich ein reactionnairer Geiſteskampf, eine Oppoſition gegen die ſtrenge puritaniſche Zeit, und wie es zur Zeit Cromwell's ein Verbrechen geweſen, das Theater zu vertheidigen, ſo ward es jetzt umgekehrt ein Frevel, gegen das Theater ſeine Stimme zu erheben. Der bekannte Rechtsgelehrte Nicolaus Prynne, der ſchon zu Carl's I. Zeiten ein Buch gegen das Theater geſchrieben, und daſſelbe als ſtrenger Puritaner verdammt hatte, wagte es dennoch (durch die Neuerung, daß auch Frauenzimmer auf der Bühne erſchienen, zu neuem Zorn gereizt), gegen das Theater zu eifern. Er verfaßte Satiren und Spottgedichte, in denen er dieſe Lieblingsneigung des Königs und der Nation leidenſchaftlich bekämpfte, und ſogar König Carl's nicht ſchonte, von dem bekannt war, daß er bei den Hofbeluſtigungen zuweilen ſelber eine Rolle als Schauſpieler übernahm. Nicolaus Prynne ward aber dafür des Hochverrathes angeklagt, und verurtheilt, am Pranger ausgeſtellt und ſeiner beiden Ohren beraubt zu werden.[1]

[1] Stäudlin, Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Theaters S. 211.

Immer kecker erhob daher die Libertinage, vom Könige gepflegt, vom Volke begünstigt, ihr Haupt, in alle Geistesrichtungen, in alle Zweige der Poesie fraß sie sich ein, und in ihrem Gefolge erschien die Gotteslästerung und der hohnlachende Spott gegen alles Edle und Heilige.

George Villiers, Herzog von Buckingham, durfte ungestraft seine schamlose und berüchtigte Litaney (eine Parodie des Bußpsalmes) und seine satirischen Psalmen schreiben, und William Wicherley, Charles Sodley, vor Allen aber der Satiriker und bekannte Wüstling John Wilmot, Graf von Rochester überboten ihn noch in frecher Verspottung alles Heiligen, in schamlosester Verhöhnung aller Sitte. Auch auf den Roman übte diese Zeitrichtung ihre unheilsvolle Gewalt aus, und hier waren es besonders Frauen wie Miß Mary Manley, Miß Aphra Behn und Mißtreß Heywood, die, jeder weiblichen Scham Hohn sprechend, die zügellosesten und schlüpfrigsten Werke lieferten, selbst die Männer noch überbietend in ihren leichtfertigen und zweideutigen Schilderungen.

König Carl's II. Lieblingsunterhaltung war die Bühne, und wie sich die Dichter bemüheten, in ihren Stücken der Genußsucht und Ueppigkeit des Kö-

nigs immer neue Nahrung zu ſchaffen, ſo war auch andererſeits der König bedacht, das Theaterweſen ſelbſt zu größerer Vervollkommnung empor zu tragen, und es auch in äußerer Hinſicht zu fördern und zu heben. In dieſen Bemühungen ſtand ihm ein Mann zu Dienſten, deſſen wir ſchon in einem früheren Abſchnitte ausführlicher erwähnt haben, Sir William d'Avenant. Der König gab ihm die Erlaubniß zur Erbauung eines neuen Theaters und zur Erhebung höherer Theaterpreiſe. Dadurch ward d'Avenant in den Stand geſetzt, auch ſeinerſeits in der Einrichtung der Scenerie mehr Aufwand und koſtſpieligere Mittel anzuwenden. Er war es, der, wie wir ſchon früher gezeigt, das Theater zuerſt mit wechſelnden Decorationen verſah, und auf der bis dahin ſehr einfachen engliſchen Bühne den Couliſſenpomp einführte. Außerdem iſt d'Avenant als der eigentliche Schöpfer der Oper in England anzuſehen. Während die Theater geſchloſſen waren, hatte er ſich von der neuen Regierung die Erlaubniß zu erwirken gewußt, dem Publikum eine andere Art von Zerſtreuung zu verſchaffen, indem er ihm muſikaliſche Unterhaltungen, welche mit Dialog vermiſcht waren, darbot. Dieſen halb muſikaliſch halb dramatiſch componirten Unterhaltungen gab man den Namen

der Oper, obwohl sie sich eigentlich mehr der Gattung des Liederspiels oder des Melodramas annäherte, und es begann damit gewissermaßen eine neue Periode theatralischer Darstellungen. D'Avenant starb im Jahre 1668, und ward in der Westminsterabtey begraben. Gleich Ben-Jonson zierte auch seinen Grabstein nur diese einfache Inschrift: „O rare Sir William d'Avenant!"

Hatte William d'Avenant unläugbar einen großen Einfluß auf die äußere und scenische Gestalt der englischen Bühne in dieser Zeit gewonnen, so übte sein Freund John Dryden eine eben so unbestreitbare Wirkung auf das innere und geistige Wesen derselben aus. Dem John Dryden zollte ein Theil seiner Zeitgenossen eine ebenso unbedingte Bewunderung, als ein anderer Theil ihn bekämpfte und verspottete, und gerade diese Kämpfe, deren Gegenstand er wurde, trugen ebenso viel als seine eigene dichterische Begabung dazu bei, ihn zu einem neuen Heros der dramatischen Dichtkunst zu stempeln, obwohl er mehr nur ein guter dramatischer Kopf als ein dramatischer Dichter war. Denn nur ein gedankenloser Enthusiasmus seiner Bewunderer hat es wagen können, Dryden's Talent mit dem Genius eines Shakspeare vergleichen zu wollen.

Dryden's Streben war beſtändig auf den äußeren Effect gerichtet, und um dieſen zu erlangen, vernachläſſigte er oft die innere Wahrheit und geiſtige Nothwendigkeit. Dryden verſtand es, im Leben ſo wie in der Kunſt die Geſinnungen den Umſtänden unterzuordnen, und jene von dieſen abhängig zu machen. Wie er nach der Rückkehr des Königs Carl ein eifriger Parteigänger des Königthums ward, obwohl er kurz zuvor ein begeiſtertes Lobgedicht auf Olivier Cromwell veröffentlicht hatte, ſo ließ er nach ſeinem eigenen Beiſpiel auch die Helden ſeines Drama's ihre Geſinnungen wechſeln, ſobald es ihm bequem war, oder die dramatiſche Wirkung dadurch gefördert wurde. Eine wunderbare Leichtigkeit des Ausdruckes, des Verſes und der poetiſchen Wendungen iſt ihm nicht abzuſprechen, und wo ihm die Tiefe des Gedankens mangelt, da ſtellt zu rechter Zeit irgend eine glänzende Redewendung, ein ſchillerndes, rhetoriſches Bild ſich ein. In der Poeſie des Wortes zeigte Dryden überhaupt einen ungemeinen Reichthum, ſein Stil bot ſtets eine Fülle allgemeiner poetiſcher Schönheiten dar, aber der innere Bau ſeiner Dramen war immer mangelhaft, und ſeine Anlage und Situationen leiden bei ihm gemeinhin an den größten Unwahrſcheinlichkeiten und einer alle Gränzen

überschreitenden Willkür, welche durch wohlfeile Theatercoups ersetzen möchte, was innerlich im Leben und in der Wahrheit fehlt.

John Dryden war im Jahre 1631 in Auldwinkle, einem Flecken in Northamptonshire, geboren, und bezog nach vollendeter Erziehung im Jahre 1650 die Universität zu Cambridge. Sein Talent schien indeß damals noch zu schlummern, und erst im Jahre 1658 ward sein Name bekannt durch ein begeistertes Lobgedicht auf den eben verstorbenen Cromwell. Carls II. Rückkehr indeß regte ihn zu gleicher Begeisterung an, und er feierte die Wiedereinsetzung des Königthums in dem Gedicht Astraea redux. Aber sein Royalismus brachte ihm nicht die erwarteten goldenen Früchte, und oft nöthigte ihn Mangel und Bedrückung, seine Muse zugleich als die milchgebende Lebenskuh zu nutzen. Daraus entstand ihm diese Oberflächlichkeit der Vielschreiberei, die Dryden's Gegnern so vielfache Gelegenheit zu Angriffen darbot und ein hervorstechender Fehler seiner Poesieen ist. Nach d'Avenant's Tode erhielt er zwar die Stelle eines Hofpoeten, aber die mit derselben verbundenen Einkünfte reichten nicht hin, ihm ein sorgenfreies Leben zu sichern, und vielleicht waren es diese Bedrängnisse der Existenz, welche ihn veranlaßten, nachdem der katholisch gesinnte

Jacob II. den Thron beſtiegen, öffentlich zur katholiſchen Religion überzugehen. Dies ſicherte ihm allerdings für den Augenblick die Gunſt des Hofes, mußte ihm aber bald neues Ungemach bereiten, als Jacob flüchtete, und der proteſtantiſche Wilhelm von Oranien den Thron beſtieg. Er verlor ſeine Stelle als Hofpoet, und zog ſich in das Privatleben voll finſterer Wehmuth und grollender Weltverachtung zurück. Dem Theater entſagend, widmete er ſich jetzt dem ernſten Studium der Alten, und überſetzte den Perſius und Virgil, wie er auch Theil hatte an einer Ueberſetzung des Juvenal. Sein Tod erfolgte im Jahre 1701, im ſiebenzigſten Jahre ſeines durch poetiſche Bedeutſamkeit ebenſo ſehr wie durch ununterbrochene Kämpfe und Stürme hervorragenden Lebens. Um zu beweiſen, daß Er allein der Erſte aller Dichter ſei, bekämpfte und beſtritt er Alles, was bis dahin für groß und erhaben gegolten, er griff mit keckem Muth ſogar Shakſpeare und den kriegsgewandten Ben-Jonſon an, den er beſchuldigte, einen großen Theil ſeiner Poeſieen den Alten entlehnt zu haben, während er vergaß, daß man ihn ſelber nur zu oft des poetiſchen Diebſtahls überführen konnte.[1]

---

[1] Langbaine, Account on the english Dramat. Poets p. 130. 145. — Johnson, Biographical prefaces III. (ganz mit Dryden's Biographie ausgefüllt).

John Dryden's dramatiſche Arbeiten belaufen ſich auf die Zahl von neun und zwanzig. Unter ſeinen Tragödien, bei denen er ſich der gereimten Verſe bediente, iſt die Eroberung von Granada (the Corquest of Granada) die hervorſtechendſte. Sie iſt, wie auch die Tragödien the indian Queen, (die indiſche Königin), und the indian Emperor (der indiſche Kaiſer), reich an dramatiſchen Effecten und rührenden, wenn auch nicht immer naturwahren Situationen. — Seine Luſtſpiele, deren er zehn geſchrieben, leiden alle an derſelben Schwäche; ſie entbehren der eigentlichen Kraft der Komik, und ſtatt des draſtiſchen Humors und des Witzes der Situationen und Charaktere begnügen ſie ſich mit witzigen Wortgefechten, mit humoriſtiſchen Sylbenſtechereien und üppigen Zweideutigkeiten. Wir nennen hier nur: die Heirath nach der Mode (Marriage à la mode), der irregeleitete Ehegatte (the mistaken husband), und den wilden Galan (the wild Galant). — Unter ſeinen Opern iſt die berühmteſte König Arthur, und von ſeinen lyriſchen Gedichten hat ſich das Alexanderfeſt durch Haydn's Muſik einen unvergänglichen Namen erworben.

Als Dryden's gefährlichſter Feind, weil ihm die ſchärfſten Waffen der Satire und des boshaften

Witzes zu Gebote ſtanden, iſt der Lord George Villiers, Herzog von Buckingham, zu bezeichnen. Er war es, der Dryden die empfindlichſte, niemals verharrſchte Wunde beibrachte, indem er gegen denſelben das geharniſchte Luſtſpiel the Rehearsal (die Probe) ſchrieb, in welchem Dryden unter dem Namen Bayes mit allen ſeinen Schwächen und Wunderlichkeiten in ſchärfſter und witzigſter Weiſe charakteriſirt wird. Dieſes Luſtſpiel iſt in ſeiner Art vollendet zu nennen, und verdiente mit Recht durch die Feinheit ſeiner Charakterſchilderung die ungeheuere Celebrität, die es in kurzer Zeit gewann. Die darin vorkommenden Dichter wurden von dem Publikum in ihrer frappanten Portraitähnlichkeit ſogleich erkannt und mit jauchzendem Beifall begrüßt.

Ebenſo reich an ergötzlicher und treffender Satire ſind die Luſtſpiele des George Farquhar, (1678 — 1707) eines Irländers, der zu den bedeutendſten Dichtern dieſer Periode zu rechnen iſt. Die kurze Dauer ſeines Lebens war reich an Wechſel und bedeutenden Erfahrungen, und bot ihm Gelegenheit genug dar, die Menſchen in ihren Kleinlichkeiten und Lüſten kennen zu lernen, ihre Schwächen zu ſtudiren und ihre Ränke zu verachten. Farquhar beſaß einen ſeltenen Beobachterblick, ein ſtets wachſames

Auge für die Fehler und Erbärmlichkeiten Anderer, und was er ihnen abgelauscht, wußte er mit dem witzigsten Humor und der geistreichsten Laune, zugleich aber auch mit der beißendsten satirischen Schärfe in seinen Dramen auszubeuten. Seine Lustspiele zeichnen sich stets durch eine meisterliche Durchführung der Intrigue aus, aber freilich auch durch jene zügellosen Auswüchse, die indeß mehr seinem Zeitalter als ihm selber vorzuwerfen sind. Farquhar hat acht Lustspiele gedichtet, die sich lange Zeit hindurch als Lieblingsstücke auf der englischen Bühne erhalten haben. Besonderes Aufsehen erregten namentlich die beiden Lustspiele the recruiting Officer (der Werbeofficier), und the Constant Couple (das treue Paar), welches letztere gleich bei seiner ersten Darstellung so sehr gefiel, daß es an drei und dreißig Abenden hinter einander wiederholt werden mußte.

Dem Farquhar nahe verwandt, aber von minderer Geistesschärfe und noch mehr entartet in sittlicher Hinsicht war der Dichter William Wicherley, der in der Verhöhnung des Heiligen, in der Verspottung aller Moral die leichtfertigsten Dichter seiner Zeit übertraf. Als Genosse der unsittlichsten Lebemänner seiner Zeit, des obengenannten George Villier's, des berüchtigten Grafen von Rochester, des

wilden Charles Sedley in der Schule der Laſter gebildet, als Geliebter der Herzogin von Cleveland in Allem unterwieſen, was die üppigſte und raffinirteſte Sinnlichkeit erdenken mag, mußte er früh lernen, alles Edle und Ernſte zu verachten, und das Laſter als den wirklichen und wahrhaften Kern alles Daſeins zu betrachten. Er huldigte daher im Leben ſowohl wie in ſeinen Studien der Sünde mit eben der Hingabe und Wärme, welche der Dichter gemeinhin ſonſt den edleren Kräften des Daſeins zu zollen pflegt, und an eine moraliſche Tendenz, eine Beſtrafung des Verbrechens, einen Lohn des Guten iſt bei ihm niemals zu denken. Aber ſeine Luſtſpiele ſind doch voll ſprudelnden, wenn auch cyniſchen Witzes, die Situationen ſind mit Feinheit und Geſchick angelegt, die Intrigue gut durchgeführt, und die Charactere in treueſter, oft aber auch ſchamloſeſter Naturwahrheit gezeichnet. Es exiſtiren von ihm nur vier Stücke: the love in a wood (die Liebe im Walde), mit welchem er ſeine dramatiſche Dichterlaufbahn begann, und ſogleich ein ungeheures Aufſehen erregte; the Plain-Dealer (der gerade Mann), das bei ſeiner erſten Darſtellung nicht allein das Publikum, ſondern auch König Jacob II. zum lebhafteſten Enthuſiasmus hinriß. Als der König ſich nach

dem Namen des Dichters erkundigte und erfuhr, daß derselbe seit acht Jahren wegen Schulden als Gefangener in Newgate sich befinde, befahl er sogleich, ihn zu befreien, und bezahlte selber seine Schulden. Ferner: the Country Wife (die Frau vom Lande), das vielleicht das schamloseste, aber auch das witzigste seiner Stücke ist; und the Gentleman Dancing Master (der Herr Tanzmeister). — Wicherley starb 1715.

Charles Sedley, der treue Genosse in dem Kreise der tollen Wüstlinge, zu denen auch Wicherley gehörte, schrieb drei Tragödien und drei Lustspiele, die sich durch Witz und Zügellosigkeit auszeichnen.

In diesem ausgearteten Kreise der Theaterdichter ist ferner noch zu nennen George Etherege (geb. 1636), der sich berühmt und berüchtigt gemacht durch drei Lustspiele, deren bestes und bekanntestes the Man of Mode (der Modemann). Es zeichnet sich aus durch eine derbe, unwiderstehliche Komik, die selbst da lachen macht, wo man über die Frechheit derselben erstaunen muß. Ferner: Thomas Shadwell (geb. 1640, gest. 1692), gekrönter Dichter am Hofe Carl's des Zweiten und ein besonderer Liebling desselben. Seine Dramen, deren er vierzehn verfaßte, sind voll lebenskräftiger Frische, feiner Charakteristik

und witzigen Dialogs. Die vorzüglichsten derselben sind: the True Widow (die treue Witwe), und the Virtuoso, in welchem letzteren er mit beißendstem Humor die hohle Prunksucht und geistes- und herzensleere Künstelei der Virtuosen zu geißeln unternimmt.

Auch Thomas Otway gehört in diesen Kreis der liederlichen Genialen, aber in diesem großen und begabten Dichter liegt das Edle so nahe der Gemeinheit, der Schmutz so dicht neben dem Erhabenen, in ihm ist die Zotenhaftigkeit so unmittelbar neben der heiligsten Reinheit zu finden, daß man bald ihn bewundern muß wegen seiner reinen dichterischen Begabung, bald voll Ekel sich abwenden möchte von diesen schmutzigen, in den Pfuhl des Lasters getauchten Bildern, die er in seinen Lustspielen vor uns aufstellt. Zwei Naturen scheinen in diesem Dichter zu stetem Widerspruch, zu steter Bekämpfung geeint zu sein, die eine trägt ihn empor zu den reinen Sphären der tragischen Poesie, die andere zieht ihn herunter in den Wust der eklen Gemeinheit, welche aber immer von seiner edleren Natur noch mit einem Schimmer des Altarlichtes der Poesie überstrahlt wird. Aus diesem innern Zwiste der sich in ihm bekämpfenden Elemente entsprangen auch die beiden schroff

ſich gegenüberſtehenden Gattungen ſeiner Dramen. Seine Luſtſpiele ſind eben ſo gemein, zügellos und wild, als ſeine Trauerſpiele voll zarter Empfindung, voll edler hinreißender Leidenſchaft, voll rührender Schmerzen und Kämpfe ſind. Die berühmteſten ſeiner Tragödien ſind: the Orphan (die Waiſe), der Schiller wohl die Grundidee ſeiner Braut von Meſſina verdankt; und Venice preserv'd (das gerettete Venedig), das durch edle und erhabene Gedanken und durch Großartigkeit der Conception hervorragt.[1] — Thomas Otway's Leben war reich an Drangſalen und Kümmerniſſen, an wilden Freuden und ausſchweifenden Genüſſen. Er ſtarb im Elend, ein an Geiſt und Körper zerrütteter Bettler.

Ihm nahe verwandt in Charakter und Schickſal iſt Otway's Freund und Genoſſe, der begabte und geiſtreich-phantaſtiſche Nathanael Lee, deſſen Unglück noch härter war, als das ſeines am Hungertode geſtorbenen Freundes. Nathanael Lee's Geiſt unterlag dieſen gigantiſchen Phantaſieen und wilden Kämpfen, mit denen ſeine Muſe ihn heimſuchte und beglückte, und er mußte eine Zeitlang als Wahnſinniger in Bedlam eingeſchloſſen werden. Ganz dieſen

[1] Langbaine, dram. poets p. 395. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 38).

Charakter einer wilden, begeisterten, phantastischen, stets die Gränzen der Möglichkeit überschreitenden, aber in ihren Ausartungen immer noch schönen und erhabenen Phantasie tragen seine Tragödien, deren er elf geschrieben hat, und unter welchen sein Brutus als das erhabenste, großartigste und wildeste Gebilde hervorragt.

Nicht minder verdient aus dieser Periode genannt zu werden Miß Aphra Behn, berühmt durch ihre Schönheit, ihren Geist, ihre Anmuth und ihre Unzüchtigkeit, die sie auch in ihren dramatischen Arbeiten Dinge sagen und wagen ließ, vor denen ein Wicherley noch zusammenschrak. Aber sie zeigte zugleich in ihren Stücken eben so viel Geist als Schamlosigkeit, eben so viel wahre Empfindung als sinnliche Ausartung, und wenn die ehrbaren Leute sie verdammten, so eilten die Geistreichen herbei, ihre Stücke zu sehen, und die Dichterin zu bewundern. Sie hat außer ihren Romanen und Novellen sechszehn Lustspiele geschrieben, die ihrer Zeit viel Aufsehen erregten, jetzt aber der Vergessenheit anheim gefallen sind.

William Congreve (1671—1728), dessen frühreifes Talent zu außerordentlichen Hoffnungen berechtigte, schrieb in seinem vier und zwanzigsten Jahr

ein Luſtſpiel the old Batchelour (der alte Hageſtolz), welches ihn mit einem Schlage zu einem Lieblingsdichter ſeiner Nation erhob und bewirkte, daß man auch ſeine Tragödie the mourning Bride (die trauernde Braut) mit einem wahren Enthuſiasmus willkommen hieß. Weil aber ſein drittes Stück von dem Publikum minder günſtig aufgenommen ward, entſagte der reizbare und empfindliche Dichter dem Theater, und zog ſich für immer in die ſtille Gemächlichkeit des Privatlebens zurück.

John Vanbrugh, ein eben ſo berühmter Baumeiſter als Dichter, ſchrieb acht Luſtſpiele, die ſein eminentes Talent auf dieſem Gebiet bekunden. Sie ſind voll Witz und Laune, ebenſo natürlich als planvoll angelegt, und oft von wirkungsreichſter Komik.

Nicholas Rowe (1670—1718), ein talentvoller Nachahmer Shakſpeare's, deſſen Trauerſpiel the ambitious Stepmother ihn berühmt machte. Thomas d'Urfey, Verfaſſer von ein und dreißig Luſtſpielen. Katharina Philipps, bekannt unter dem Namen Orinda, ſchrieb außer den berühmten Briefen von Orinda an Polyarchus mehrere Dramen, wie ſie auch die Erſte war, welche es unternahm, Corneille's Werke in's Engliſche zu überſetzen.

Ferner gehören zu dieſer Periode die Dichter William Mountfort, Elkanah Settle, John Banks, Edward Ravenskraft, John Crown und Andere mehr.

---

13. Das Zeitalter der Königin Anna. Die dramatiſchen Dichter Englands bis zur Gegenwart.

Mit dem Erſcheinen des ruhigen, ernſt beſonnenen und verſtandesnüchternen Wilhelm von Oranien, der dem ſchwachen Jacob II. auf dem engliſchen Thron folgte, begann eine neue Periode in dem Geiſte der engliſchen Nation ſich heranzubilden. Man erwachte aus dieſem Taumel der Lüſternheit, von welchem man ſich hatte berauſchen laſſen, man fing allmälig wieder an, ſich der Unzüchtigkeit zu ſchämen, und zu erröthen vor dieſen Zweideutigkeiten, welche man früher beifällig aufgenommen. Das politiſche Element trat in das Leben und wirkte auch auf die Poeſie, indem es ihr einen gewiſſen Verſtandesernſt, eine würdigere geiſtige Gemeſſenheit aufnöthigte. Man fragte nicht mehr bloß nach dem poetiſchen Werth, ſondern nach

der Gesinnung, die Dichter sollten auch Staatsbürger sein, sie mußten der Partei der Whigs oder Tories sich zuzählen, sie mußten Gesinnung haben. Das gab ihnen einen moralischen Ernst, der vielleicht nicht frei von prosaischer Nüchternheit war, aber sie allgemach wieder in die wild übersprungenen Gränzen des Wohlanständigen und Schicklichen zurückführte, und sie in besonneneren Formen der Poesie und dem Schönen huldigen ließ. Zwar kämpfte die alte Zeit, das Reich der Libertinage noch gegen diese neue Periode an und suchte sich ihre alte Herrschaft wieder zu erobern; aber die aus ihrem Rausche erwachte Nation unterstützte sie nicht mehr in ihrem Bemühen, und wandte sich verschämt, und gleichsam vor sich selber erschrocken, ab von diesem letzten Aufflackern der genialen Verworfenheit. Bemerkenswerth ist es, daß vorzugsweise die Frauen es waren, welche sich bemühten, diesen alten Geist der Schlüpfrigkeit aufrecht zu erhalten, und in Romanen und Novellen (wie Mistreß Heywood) oder in Lustspielen (wie Susanna Centlivre) sorgsam bedacht waren, Leser und Publikum durch unzüchtige Scherze und schlüpfrige Situationen zu dem alten Geschmack zurückzuführen.

Aber diese Periode hatte sich einmal überlebt, mit

ernüchterten Sinnen griff man nach dieſer Abkühlung des Wohlanſtändigen, und geſättigt von ſo viel raffinirten Geiſtesgenüſſen verlangte man nach einer einfachen, minder gewürzten, nicht erhitzenden, ſondern lindernden Geiſtesſpeiſe. Alle dieſe tobenden Wellen ſowohl in der Politik, als im ſocialen Leben, hatten ſich nach und nach gelegt, Königin Anna folgte Wilhelm von Oranien auf dem Thron, und ihre friedvolle Regierungszeit beruhigte die Gemüther und führte ſie zur Ordnung und zu ſtillerem Daſeinsgenüge zurück. Es gehörte jetzt zum guten Ton, anſtändig zu ſein, man wollte um jeden Preis Zweideutigkeiten und Ueppigkeiten vermeiden, und dadurch verfiel man bald in den entgegengeſetzten Fehler, indem man ſich dieſer ſchielenden Pruderie ergab, die unſchuldig ſcheinen will, weil ſie es nicht iſt, und vor jedem Worte erröthet, weil ſie eine verſteckte Zweideutigkeit vermuthet, wo die wahrhaft unſchuldige Betrachtung arglos darüber hingeht.

Es iſt unläugbar, daß dieſe neue Zeit der Wohlanſtändigkeit, dieſes ſogenannte Zeitalter der Königin Anna, zugleich als die Zeit der poetiſchen Mittelmäßigkeit zu betrachten iſt, als eine Zeit, die nichts Großes gebären konnte, der das Große ſogar unbequem und läſtig geweſen wäre. Der Mittelmäßigkeit

erſcheint das Genie immer als eine beläſtigende, unruhvolle Entartung; ſie kann kein Genie, ſondern nur Talente gebrauchen, kleine, zierliche, lächelnde, gefallſüchtige Talente, die ſich ihrem Wunſche bequemen, die keine Stürme und keine Schmerzen aufregen, ſondern die höchſtens eine angenehme Emotion, eine Zerſtreuung und Erheiterung der Mittelmäßigkeit gewähren.

An ſolchen wohlanſtändigen, bequemen, nicht das Maaß überſchreitenden Talenten war das Zeitalter der Königin Anna reich, und ſolche Talente haben ſich in England bis auf unſere neueſte Zeit die Herrſchaft erhalten. In gigantiſcher Ausnahmeſtellung ragen zwar poetiſche Feuergeiſter, wie Byron, Shelley hervor, welche die welterſchütternden Conflicte ihrer Poeſie auch in die dramatiſche Form überſtrömen laſſen, aber in dieſer nicht ſowohl als Dramatiker, ſondern vielmehr in ihrer allgemeinen poetiſchen und ſkeptiſchen Miſſion ſich offenbaren.

Als das erſte der Talente in dem Zeitalter der Königin Anna haben wir zunächſt Joſeph Addiſon (geb. 1672, geſt. 1719) zu nennen, der als die herrlichſte Blüthe der Mittelmäßigkeit zu bezeichnen iſt, und gerade genugſam Poeſie und Talent beſaß, um ſeiner nüchternen Zeit und deren Anſprüchen zu

genügen. Er besaß Verstand und Witz und den feinen Schliff der höheren Weltbildung, er gehörte zudem der höheren Gesellschaft selbst an, und wußte durch Geist und Gewandtheit und durch seine politische Bedeutsamkeit als eifriger Whig sich über diese eine Art von Uebergewicht zu verschaffen, das seinen poetischen Bestrebungen zu Gute kam. Zudem war er eine jener bevorzugten Naturen, die das Glück niemals verläßt, eben weil sie sich niemals über die Bahnen des Wohlthunlichen und Möglichen hinauswagen, und die Alles erreichen, was sie wünschen, weil sie niemals nach dem Unerreichbaren streben. Er besaß genug Wissen, um dem oberflächlichen Beobachter für einen Gelehrten zu gelten, genug poetische Begabung, um als Dichter gefeiert zu werden, genug geistige Regsamkeit, um in der Politik sich eine Stellung zu sichern, und endlich genug Speculationsgeist, um sich nach und nach ein bedeutendes Vermögen zusammenzubringen und auf einem schönen Landsitze auszuruhen auf den Lorbeeren seines Ruhmes. — Sein einziges dramatisches Werk ist sein Trauerspiel Cato, das trotz seiner Mittelmäßigkeit und seines gezwungenen, steifen und frostigen Wesens sich eine europäische Berühmtheit erworben hat. Außerdem schrieb Addison mehrere Opern.

Als nächſten Geiſtesverwandten und Freund Addiſon's erblicken wir hier Richard Steele, der ſeines Freundes Glück mit ihm theilte, und in Geſellſchaft und Politik eine ähnliche Stellung einnahm. Was von Addiſon geſagt iſt, gilt auch von Steele, der mit denſelben Mitteln daſſelbe Talent beſaß, ſich emporzubringen, und der Mittelmäßigkeit Berühmtheit und Bedeutſamkeit zu verſchaffen. — Was Steele gewirkt und errungen als Herausgeber vielgekannter und vielgeleſener Zeitſchriften, gehört nicht hierher, und was er als dramatiſcher Dichter geleiſtet, iſt unbedeutend und verdient nur wegen ſeines berühmten Namens der Erwähnung.

Colley Cibber (geb. 1671, geſt. 1757) gehört gleichfalls zu dieſen Dichtern der Mittelmäßigkeit; er hat viele Trauerſpiele geſchrieben, welche aber weniger Glück machten, als ſeine Luſtſpiele, denen ein friſcher, natürlicher Humor, eine heitere Naturwüchſigkeit nicht abzuſprechen iſt.

Suſanne Centlivre, deren wir ſchon weiter oben erwähnten, eine jedenfalls ſehr begabte und geiſtreiche Frau, iſt die Verfaſſerin vieler Luſtſpiele, von denen the busy Body (der vielbeſchäftigte Narr) das bekannteſte iſt.

Thomas Southeran (geb. 1660, geſt. 1746)

hat zehn Dramen geschrieben, die nicht ohne Talent und poetische Begabung sind, aber sich auch nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Das gekannteste seiner Dramen ist Oroonoko, dessen Stoff dem gleichnamigen Roman der Miß Aphra Behn entnommen ist.

Richard Savage, berühmter durch seine Lebensschicksale als durch seine Werke, hat mehrere Trauerspiele und ein Lustspiel geschrieben, die aber der Bedeutsamkeit, welche ein neuerer deutscher Dramatiker ihm in seiner eigenen Tragödie als Dichter beigelegt, nicht entsprechen.

John Hughes, Charles Gildon, Lewis Theobald, Edmund Smith gehören mit ihren Tragödien, die zum Theil der alten griechischen Tragödie nachgemodelt sind, ganz typisch der Mittelmäßigkeit und ihrer Zeit an.

Bedeutsamer erscheinen die Tragödien des durch seine „Jahreszeiten" so berühmten Dichters Thomson. Er schrieb deren fünf, die, wenn man auch zugestehen muß, daß sie an Armuth der Handlung leiden, sich doch durch Schönheit der Sprache, durch feste consequente Charakterzeichnung und einen edlen Schwung, der sich oft bis zur höchsten Begeisterung erhebt, auszeichnen.

itized by Google

Ein neues Genre des Drama's aber erſchuf Georg Lillo (geb. 1693, geſt. 1739), indem er es verſuchte, dem bürgerlichen Leben den Zutritt auf der Bühne zu erwirken. Dieſes Beſtreben ging ganz aus dem Geiſte ſeiner Zeit hervor, die eben der Alltäglichkeit, der Häuslichkeit und dem ruhigen friedlichen Daſein in gewohnten Lebenskreiſen vorzugsweiſe ſich ergeben hatte. Auch bewies der ungeheure Beifall, mit welchem Lillo's erſtes bürgerliches Trauerſpiel the London Merchant (der Kaufmann von London) aufgenommen ward, zur Genüge, daß Lillo gerade den rechten Wirkungspunkt ſeiner Zeit getroffen hatte. Viele Jahre hindurch ſetzte der Kaufmann von London die Thränendrüſen des engliſchen Publikums in Bewegung, und nicht allein in England, ſondern auch dnach Deutſchland herüber ſchwamm dieſes Stück auf den Thränenfluthen der Rührung. Dennoch kann the London Merchant den Anſprüchen, welche man an ein poetiſches Werk zu machen hat, nicht genügen; es iſt nicht genug zu rühren, wenn die Rührung nicht zugleich auch erhebend wirkt, und die ehrliche Redlichkeit im Kampf mit der ſchlauen Niederträchtigkeit zu ſehen mag allerdings ergreifen, aber es genügt nicht zu einer poetiſchen und dramatiſchen Wirkung. Lillo war mehr

ein guter Menſch als ein begabter Dichter, er machte die Moral zu ſeiner Muſe, und wenn das Gewiſſen Kunſtrichter ſein ſoll, dann werden Lillo's bürgerliche Trauerſpiele allerdings immer ſich den Preis erwerben, denn die Tugend wird nach Kräften belohnt und das Laſter beſtraft.

Noch viele Dichter wären hier zu nennen, wenn wir uns ausſchließlich mit einer Geſchichte des engliſchen Drama's beſchäftigten, ſo aber mußten wir uns begnügen, nur noch flüchtig das Hervorſtechendſte und Maßgebende in einzelnen Andeutungen zu ſkizziren. Keinem der Dichter von dem Zeitalter der Königin Anna bis auf unſere Zeit hin iſt es gelungen, eine neue lebensvolle Periode für das Drama heraufzuführen, ſie ſind Alle den Fußſtapfen Shakſpeare's gefolgt, und haben gezehrt von den reichen Saaten, welche er ihnen hinterlaſſen, ohne die Schöpferkraft zu beſitzen, neue Früchte und neue Lebenskeime zu erzeugen.

Mit Garrick trat Shakſpeare wieder in reinſtem Glanze hervor und feierte durch deſſen herrliche Darſtellungen eine neue Glanzperiode ſeines unſterblichen Ruhmes, indem er aus augenblicklicher Vergeſſenheit mit der vollen Jugendfriſche des Alles überdauernden Genius wieder hervor trat. Die Poſſen und Luſt-

ſpiele, welche Garrick mit Foote gemeinſchaftlich geſchrieben, würden, ſo voll friſchen Humors und lebensvoller Wahrheit ſie auch ſind, dennoch nicht genügt haben, ihrem Verfaſſer dieſen Weltruhm zu ſichern, den er durch die Darſtellung Shakſpeare'ſcher Charaktere ſich erworben. Auch erſcheinen ſeine Stücke nur gewiſſermaßen als das Ergebniß ſeiner Studien des Shakſpeare, die er als Schauſpieler und Künſtler machte, und nicht als lebendige Producte einer ſchaffenden Phantaſie. Er iſt aber als der eigentliche Schöpfer des engliſchen Converſationsſtückes anzuſehen, das er mit Geſchmack, Freiheit, Eleganz und Grazie auszuſtatten wußte, indem er es zugleich mit pikantem Witze und geiſtreichem Humor ſchärfte.

Ihm zunächſt ſteht George Colman (geb. 1730, geſt. 1794), ein gewandter, geiſtreicher Luſtſpieldichter, dabei Theaterbeſitzer und reich an wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen. Er ſchrieb, wie Lillo, bürgerliche Dramen, die aber mehr poetiſchen Werth und weniger gutmüthige Schwäche beſitzen.

Arthur Murphy iſt als Verfaſſer ähnlicher, aber in keiner Weiſe ausgezeichneter Luſtſpiele namhaft zu machen.

Bekannter und auch in Deutſchland durch vielfache Ueberſetzungen und Darſtellungen ihrer Stücke

beliebt sind die Dichter Richard Cumberland, dessen „Jude" zu den Meisterdarstellungen unserer größten Mimen gehörte, und Richard Brinsley Sheridan, dessen „Lästerschule" noch immer ein gern gesehenes Stück auf den deutschen Bühnen ist.

Sechster Abſchnitt.

Das ſpaniſche Theater.

1. Cervantes.

Das spanische Nationaldrama erhob sich aus seinen ersten volksthümlichen Gestaltungen zu einem künstlerischen Organismus zuerst durch den eigenthümlichen Dichter- und Denkergeist des Miguel de Cervantes Saavedra, der im Jahre 1549 zu Alcala de Henares geboren ward. Dieser wunderbare, zu einer großartigen und allseitigen Wirkung auf seine Nation und Zeit angelegte Genius behauptet eine merkwürdige Zwischenstellung in den nationalen Bildungselementen Spaniens, die im Jahrhundert der Reformation einen inneren Bruch, eine geschichtliche Stockung, und endlich als Frucht dieses mit sich selbst überworfenen Volkszustandes den Ausweg einer manierirten und koketten Entwickelung aufzeigen.

Cervantes, ein in sich reiner, geistig klarer und von patriotischer wie poetischer Begeisterung gleich erfüllter Charakter, stand bewußtvoll dieser falschen

Wendung gegenüber, welche der ſpaniſche Nationalgeiſt zum Theil in Folge künſtlicher Fürſten- und Pfaffen-Machinationen in dem Zeitalter der Reformation erfuhr. Eine neue Lebenswirklichkeit zu ſchaffen, wovon in dieſer Zeit alle Völker hingeriſſen waren, dies war auch das Ideal, welches den Dichtergeiſt des Cervantes erglühen machte, aber ſeine darauf gegründeten Beſtrebungen, die ſich mit einem drangvollen und unglückbewegten perſönlichen Leben verbanden, mußten theilweiſe an den Klippen der damaligen ſpaniſchen Nationalzuſtände zerſchellen, oder konnten wenigſtens nicht den ihnen durch ihr inneres Recht verheißenen Sieg des Genius dagegen erlangen.

Die hohe Geſtalt einer ächten, aus den eigenen Gründen des Volksgeiſtes ſich aufbauenden Nationalpoeſie gedachte Cervantes im Drama zu vollenden, im wahren Nationaldrama, welches das Ideal ſeiner erſten ſchöpferiſchen Jugend wurde, und worin er eigentlich für Spanien denſelben Weg ſich vorgezeichnet hatte, wie für die engliſche Nation Shakſpeare, nämlich den Weg einer freien, ihre Geſetze ſich ſelbſt gründenden, das Weſen der Poeſie in der Naturwahrheit, dem Volksgeiſt und der ächt menſchlichen Lebenskraft erſtrebenden Production. Shakſpeare be-

gründete in dieſem Streben den hohen, innerlich ſtarken und natürlich großen Charakter der engliſchen Nationalpoeſie, und Cervantes (will man das Wenn und Aber in der geiſtigen Bildungsgeſchichte der Völker nicht überhaupt als unſtatthaft abweiſen) würde der Shakſpeare Spaniens in derſelben fundamentalen Bedeutung für die Poeſie ſeines Vaterlandes geworden ſein, hätte daſſelbe einen Boden für eine ſolche geiſtesfreie und ſchöpferiſch unabhängige Wirkſamkeit eines Dichters abgeben können. Das nationale Zerwürfniß blieb aber in dem Geiſt des Cervantes als dieſer bittere Stachel der Ironie ſtekken, mit welcher er ſich auf anderen Gebieten der Poeſie, namentlich im Don Quixote und in den Novellen, die Genugthuung verſchaffte, welche er mit dem hohen dramatiſchen Streben ſeiner Jugend nicht hatte gewinnen können. Das Drama der ſpaniſchen Nation aber bildete ſich in den von Cervantes gewaltig erſchloſſenen Bahnen nicht weiter fort, ſondern ging durch Lope de Vega und Calderon zu dem zwar manierirten, aber nichts deſto weniger mit herrlichen Blüthen geſchmückten und in einem bewundernswürdigen Reichthum von Productivität ſich fortbildenden Typus über, der, weil er den Nationalgeſchmack ganz und gar befriedigte und ausfüllte,

auch als der eigentlich organische Ausdruck desselben anzuerkennen ist.

Die neue wirklichkeitsvolle Poesie, welche Cervantes als Ideal in seinen Gedanken trug, hatte er in seiner Jugend vorzugsweise im Drama zur Darstellung bringen zu können gedacht. Die volksdramatischen Anfänge in seinem Vaterlande müssen schon auf den Knaben Cervantes einen ungeheuer erregenden Eindruck gemacht haben, wie er uns selbst in der Beschreibung, welche er von der Naturbühne des Lope de Rueda gegeben, bezeugt. Auch seine nächsten dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen konnten mancherlei erweckliche Einflüsse auf ihn ausüben, unter denen besonders Juan de la Cueva zu nennen ist, der, Verfasser mehrerer dramatischer Stücke, später auch in seinem Exemplar poetico den ersten Grund zu einer spanischen Dramaturgie legte.[1] Auch Rey de Artieda und Christoval de Virues, welcher letztere von Cervantes selbst, namentlich in der Reise zum Parnaß, mit einigem kritischen Lob belegt wird, können in dieser Beziehung als wirksam für die höhere Auffassung der dramatischen Form angeführt werden. Außerdem hatte auch in Spanien,

[1] Vgl. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I. 278 flgd.

wie in anderen ihre Bildung neu begründenden Ländern, um diese Zeit die Aneignung des antiken Drama's eine literarische Vorbereitung zu der neuen dramatischen Periode Spaniens abgegeben. So war von Perez de Oliva eine spanische Uebersetzung der Elektra des Sophokles und der Hekuba des Euripides erschienen; auch Plautus und Terenz, der letztere von Pedro Simon de Abril, waren in das Spanische übertragen worden.

Den streng durchgeführten organischen Begriff der antiken Dramatik hatte Cervantes beim Entwerfen seiner großen dramatischen Pläne ohne Zweifel als einen ungemein bildnerischen und künstlerisch berechtigten in sich aufgenommen, war aber weit entfernt davon geblieben, sich daraus eine formelle Zwangskategorie zu erschaffen, wie sie in Frankreich das Lebensprinzip einer neuen dramatischen Epoche wurde, und von welcher das spanische Nationaldrama sich gleich dem englischen frei erhalten wollte. Cervantes glaubte aus den Gesetzen des antiken Drama's nur den allgemeinen künstlerischen Geist aufnehmen zu dürfen, den er auf die Gestaltung des inneren dramatischen Lebens zurückwirken lassen wollte. Wo er den Alten etwas nachbilden zu können meinte, suchte er sogleich eine eigenthümliche productive Um-

wandlung auf, wie er dies namentlich mit dem antiken Chor that, welchen er durch die Einführung allegorischer Personen in seinen Stücken ersetzte, um dadurch dem allgemeinen Standpunkt der Weltbetrachtung, wie ihn im antiken Drama der Chor vertrat, und wie er ihn als ein wesentliches und nothwendiges Element der dramatischen Dichtung anzusehen schien, ein eigenes Organ zu geben.

Die erste dramatische Periode des Cervantes ist in die Jahre von 1581 bis 1588 zu setzen, und beginnt in dem eigenthümlichen Moment seines Lebens, wo er aus der Gefangenschaft in Algier wieder nach Madrid zurückgekehrt war, und dort mit frischem Lebensmuth eine neue und allgemein wirksame Existenz zu beginnen dachte, wozu er sich nicht nur das Drama ausersehen, sondern auch sogleich praktisch in eine Verbindung mit den Theater-Unternehmern der Hauptstadt getreten war. Er schrieb in dieser Zeit zwanzig bis dreißig Theaterstücke, die alle zur Darstellung auf der Bühne gelangten, und, nach der eigenen Aeußerung des Cervantes, sämmtlich mit allgemeinem Beifall dargestellt wurden. Er sagt darüber selbst: „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid mein Leben

von Algier und meine Zerſtörung von Numantia ſpielen ſah, ſowie die Seeſchlacht, worin ich mich unterſtand, die Schauſpiele von fünf Jornadas (Acte), die ſie bis dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich zeigte, oder (um beſſer zu ſagen) ich war der Erſte, welcher die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele darſtellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifall der Zuſchauer allegoriſche Perſonen auf die Bühne brachte. Ich ſchrieb in dieſer Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauſpiele, welche ſämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man ſie mit einer Opfergabe von Gurken oder ſonſtigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geſchrei und Toben."

Bei dieſem günſtigen Rückblick, mit welchem Cervantes ſeiner erſten dramatiſchen Laufbahn gedenkt, und bei der vollen Bedeutung, welche er auf die in derſelben entſtandenen Productionen legt, muß man ſich um ſo mehr wundern, daß ſich nur zwei von dieſen Arbeiten: el trato de Argel (das Leben in Algier), und die Zerſtörung von Numantia im Druck erhalten haben, indem der Dichter auch ſpäter, wo er ſeine dramatiſchen Beſtrebungen, freilich in einem andern Sinne, wieder aufnahm, nicht mehr an

die Sammlung ſeiner erſten dramatiſchen Kraftwerke zu denken ſchien. Wer ſich am Ende eines mühevollen und kämpfereichen Lebens für geſcheitert bekennen muß, pflegt wohl gerade das Liebſte und Größte, was er hat, mit um ſo raſcherer Verachtung von ſich zu werfen und in den Strudel der ganzen unnütz gewordenen Exiſtenz zu verſenken.

Das Stück el trato de Argel wird für das früheſte des Cervantes angeſehen, und ſoll, nach einigen Annahmen, ſchon während der Gefangenſchaft des Dichters in Algier von ihm geſchrieben worden ſein. Er ſchildert in dieſem Stück das Leben der ſpaniſchen Gefangenen in Algier, wie er es ſelbſt einſt erduldet hatte, in hinreißenden Zügen einer ächt dramatiſchen Beredtſamkeit, und in dem mächtigen Anklingen vaterländiſcher Intereſſen ſcheint er zugleich den Zweck einer Aufforderung für die Spanier zur Loskaufung ihrer unglücklichen Mitbrüder verbinden zu wollen. Die innere dramatiſche Verknüpfung in dieſem Stück iſt gering, und es ſteht nur als ein Gemälde voll ungemein ergreifender Situationen und Gruppen da, unter denen die Schilderung des Sklavenmarkts auch poetiſch die erſte Stelle einnimmt. Als allegoriſche Perſonen, auf welche der Dichter im Drama ein ſo großes Gewicht zu legen ſchien, treten

hier die Nothwendigkeit und die Gelegenheit auf, die lange Reden halten und dadurch auch thatsächlich eine Einwirkung auf die Handlung gewinnen sollen, aber gar nichts auszurichten vermögen. Auch läßt sich der Dichter hier selbst auf die Bühne treten als Sklave Saavedra, welcher in dem Drama leidensvoll und rührend erscheint.

Bedeutender auch in dichterischer Hinsicht ist das andere uns erhaltene Drama des Cervantes: die Zerstörung von Numantia, worin der Dichter eine gewaltige Darstellung von kühner Phantasie und großartiger Anlage uns vorführt. Dies Stück behandelt den tragischen Untergang der tapferen und hochherzigen Stadt Numantia, deren Einwohner, um nicht in die Gewalt der Römer zu fallen, sich gegenseitig umbrachten oder sich in die Flammen stürzten. Dem Riesenhaften des Gegenstandes entspricht die energische Behandlung des Dichters, die hier alle Darstellungsmittel der Poesie aufgewendet und erschöpft hat. Das Stück ist fast durchgängig in den italienischen heroischen Ottaven geschrieben, die nur an einigen besonders lebhaften Stellen des Dialogs von den nationalen gereimten Redondillen der vier Trochäen unterbrochen werden, jedoch ohne Assonanz, welche erst später in dem dramatischen Dialog der

ſpaniſchen Stücke vorzugsweiſe zur Anwendung kommt.

Die fürchterlichen phyſiſchen Martern, beſonders die Hungerſcenen, in deren umſtändlicher und lebensgetreuer Ausführung der Dichter ſich ergeht, ſtehen hart an der äußerſten Gränzlinie poetiſcher Darſtellung, und ſind vielleicht das Stärkſte und Gräßlichſte, was auf dem Gebiet der Poeſie aller Zeiten und Völker in dieſer Gattung zur Darſtellung gebracht worden. Doch muß man über die ungeheure poetiſche Gluth erſtaunen, mit welcher der Dichter dieſe Scenen ausgemalt hat, und kann ihnen ſelbſt, indem ſie unſern Widerwillen herausfordern, die höchſte Bewunderung nicht verſagen. Als allegoriſche Figuren erſcheinen hier der Krieg, der Hunger und die Krankheit, welche ſich die Ruinen von Numantia ſtreitig machen und die Leidensgeſchichte der Stadt durch ihre Schilderungen vervollſtändigen. Der Dichter zeigt ſich in dieſem Drama grauſam, zuweilen roh, aber immer mit bewußter Ueberlegenheit einer ungeheuren poetiſchen Kraft, die ſich nicht Schwierigkeiten genug auferlegen kann und ſelbſt das Widerſtrebendſte nicht zu berühren ſcheut. Seltſam ſind die auf das Theaterpraktiſche bezüglichen Bemerkungen, welche Cervantes zuweilen ein-

ſtreut, und die den Kindheitszuſtand der damaligen ſpaniſchen Bühne bloßſtellen. Bei den Opferfeierlichkeiten, wo Donnerſchläge in der Luft ertönen ſollen, giebt er zum Beiſpiel den Rath: man mache, um den Donner nachzuahmen, Lärmen unter dem Theater mit einem Faß voll Steine, und brenne dann eine Rakete ab.

Den Gipfel hoher und weltentſcheidender dramatiſcher Dichtung hat Cervantes ohne Zweifel in dieſen Dramen betreten, während ſeine ihn von der Bühne verdrängenden Nachfolger das Drama wieder in den kleineren Rahmen des novelliſtiſchen Intereſſe's zurückdrängten. Unter den übrigen in dieſer Zeit gedichteten Dramen des Cervantes, von denen ſich nicht einmal ſämmtliche Titel erhalten haben, nennt er uns ſelbſt noch die Seeſchlacht, la batalla naval (wahrſcheinlich die Schlacht von Lepanto), mit der Bemerkung, daß er darin zuerſt die Eintheilung des Drama's in drei Akte eingeführt habe, während ſeine Numantia noch in vier Jornada's ſich darſtellt. Es machen aber auf dieſen in ſeiner Weſentlichkeit nicht recht einzuſehenden Ruhm, der Erfinder der dreitheiligen Geſtalt des ſpaniſchen Drama's zu ſein, noch mehrere andere Dichter Anſpruch, auch der oben genannte Chriſtoval de Virues, der

ſich allerdings ſchon viel mit der dramatiſchen Theorie zu ſchaffen machte, und gern etwas Beſonderes und Eigenthümliches zu Tage gefördert hätte.[1]

Cervantes erlebte den Schmerz, von der neuromantiſchen Schule des Lope de Vega verdrängt zu werden, deſſen Dramen zu viel Novellenhaftes und Intriguenreiches hatten, um nicht dem Nationalcharakter der Spanier, wie er ſich damals gewendet und gekräuſelt, beſſer zuzuſagen. Cervantes gab das Theater auf, doch hat er, wie es ſcheint, den Unmuth über ſein ihm verkümmertes eigenthümliches und großes Streben nie verſchmerzen können. Während er ſein productives Verhältniß zum Theater abbrach, ging er jedoch jetzt in ein kritiſches und polemiſches zu demſelben über, worin er ſich beſonders gegen den fruchtbaren Lope bald verſteckter bald offener richtete. Die Puppenſpiel-Komödie, welche ſich unter den Werken des Cervantes findet, iſt gewiß aus dieſer Zeit, und als eine Satire gegen die damaligen Theaterzuſtände zu beziehen.[2]

Am meiſten charakteriſtiſch iſt aber in dieſer Hinſicht das 48. Capitel des Don Quixote, worin er

[1] Vergl. Schack, Geſchichte der dramatiſchen Litteratur und Kunſt in Spanien I. S. 294.

[2] Deutſch übertragen in Bertuch, Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Literatur I. S. 213.

den Canonicus von Toledo mit einer so bittern Opposition gegen die Richtungen der spanischen Schauspielkunst einführt. Der Dichter zeigt sich hier in dem Tadel der dramatischen Poesie seines Vaterlandes zu gereizt, als daß man ihn nicht mit seinen verletzten persönlichen Bestrebungen und Ansprüchen dabei betheiligt glauben müßte. Besonders merkwürdig ist der hier ausgedrückte Wunsch, daß die Regierung zur Beurtheilung der dramatischen Gedichte einen Censor einsetzen möchte, welcher die Darstellung der Stücke verbieten solle, nicht nur wenn sie etwas gegen die Sitten oder gegen Gesetz und Staatsgewalt enthielten, sondern auch, wenn sie sich von den Gesetzen der classischen Poetik entfernten. Es muß uns einen Augenblick befremden, den Cervantes hier plötzlich mit dem Schwert der classischen Dramaturgie in der Hand auftreten zu sehen. Der Sinn dieser seiner Forderung kann aber nicht unbedingt genommen werden, wie aus dem weitern Zusammenhange der Stelle sich ergiebt. Vielleicht wollte Cervantes nur an der neuen romantischen Dramatik des Tages, die sich einer so übermäßigen Gunst erfreute, eine Rancune ausüben, indem er ihr die classische Regel in ihrer alten Hoheit und Würde wieder gegenüberstellte. Außerdem aber hatte er wohl ein vollkommenes Recht,

gegenüber der zerfahrenen, phantaſtiſch zergehenden und aus aller Kunſt herausfallenden Geſtalt vieler beliebten dramatiſchen Gebilde ſeiner Zeit wieder an den geſchloſſenen Organismus des claſſiſchen Kunſtwerks zu erinnern. Etwas kritiſch keifend hebt er freilich die Verletzung der Einheiten der Zeit und des Orts hervor, indem er ſagt: „Kann eine größere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht werden, als wenn im erſten Auftritt des erſten Acts ein Kind in den Windeln erſcheint, welches im zweiten als bärtiger Mann auftritt, oder wenn der erſte Aufzug eines Schauſpiels in Europa beginnt, der zweite in Aſien fortſpielt, und der dritte in Afrika endigt?“ —

Der arme, in den Widerſprüchen ſeiner Zeit abgehetzte Cervantes konnte jedoch nicht ſterben, ohne auch als Dichter noch einmal zur Bühne zurückgekehrt zu ſein, die ihre diaboliſch prickelnde Natur, mit der ſie Den, welchen ſie einmal erfaßt, für immer feſthält, auch an ihm bethätigte. Wie aber das Theater leicht die ſich ihm hingebenden Talente erſt mit ſich ſelbſt überwirft und dann in ihrem innerſten Weſen verderbt und vernichtet, ſollte auch an Cervantes gegen den Schluß ſeiner Lebensjahre offenbar werden. Denn als er ſich, wohl um zwanzig Jahre

ſpäter als er ſeinen Argel und ſeine Numantia geſchrieben, wieder zur dramatiſchen Dichtung zurückwandte, ſehen wir ihn Alles, was er früher productiv und kritiſch auf dieſem Gebiete zu behaupten geſtrebt, verlaſſen und ſich derjenigen Manier beugen, die er bis dahin ſo lebhaft und ſcharf bekämpft, die aber inzwiſchen freilich der herrſchende und dauernd befeſtigte Nationaltypus der ſpaniſchen Bühne geworden war. So ſchrieb er ſeine letzten acht Komödien, die zuerſt im Jahre 1615 gedruckt erſchienen, die er aber auf keinem einzigen Theater in Spanien mehr zur Darſtellung bringen konnte.

Man darf es dem greiſen Dichter wohl nicht zu ſehr verübeln, wenn er in der letzten Hoffnung, die dramatiſche Herrſchaft ſeiner Zeit an ſich zu bringen, und darin den Idealen ſeiner Jugend genug zu thun, ſelbſt zu dem Mittel ſchritt, die Waffen ſeiner Gegner anzulegen und ſie darin zu beſiegen. Aber ſeine Zeit blieb ſtumm und theilnahmlos bei dieſer Selbſtaufopferung des großen Dichters, und die Stücke ſelbſt, die aus dieſer Hingebung an eine ihm fremde und ſo lange verhaßte Manier hervorgingen, können bei vielen bedeutenden Einzelnheiten doch nur den Eindruck einer uns unheimlich durchfröſtelnden Kälte machen. Wehmüthig klingt aber der Humor in uns

wieder, mit dem Cervantes in der Vorrede zu diesen acht Komödien seines sich selbst verrathenden Greisenalters von diesen Arbeiten spricht. „Vor einigen Jahren", sagt er, „kehrte ich zu der alten Beschäftigung meiner Muse zurück, und indem ich mir einbildete, daß die Zeit noch fortdauere, wo man meine Lobpreisungen ertönen ließ, fing ich wieder an Komödien zu schreiben; aber ich fand die Vögel nicht mehr in dem gewohnten Nest; ich meine, daß ich keinen Theaterdirector fand, der sie von mir verlangte, obgleich angezeigt wurde, daß sie fertig wären. Ich warf sie daher in den Winkel eines Kastens und verurtheilte sie zu ewigem Stillschweigen. Ein Buchhändler sagte mir damals, daß er sie mir würde abgekauft haben, wenn ihm nicht ein Schriftsteller von Ruf gesagt hätte, daß man auf meine Prosa viel geben könne, daß aber von meinen Versen nichts zu erwarten sei. Die Wahrheit zu sagen, so verursachten mir diese Worte großen Kummer. Ich sagte heimlich zu mir: Gewiß habe ich mich entweder sehr verändert oder die Zeit hat sich sehr vervollkommnet, gegen den allgemeinen Gebrauch; denn immer habe ich die vergangenen Zeiten loben hören. Ich las von neuem meine Komödien, sowie einige Zwischenspiele, die ich ihnen beigefügt hatte; ich fand, daß sie nicht

ſo ſchlecht wären, daß ich ſie nicht könnte hervortreten laſſen aus Dem, was jener Schriftſteller Dunkelheit nannte, an Das, was Andere vielleicht Tageslicht nennen möchten; ich ärgerte mich und verkaufte ſie an den Buchhändler, welcher ſie gegenwärtig druckt. Er hat ſie mir gehörig bezahlt; ich habe mein Geld mit Freuden eingeſtrichen, ohne daß ich Plackereien mit den Schauſpielern gehabt hätte.“ —

---

2. Lope de Vega.

Ehe ſich durch Lope de Vega der eigentlich nationelle Typus des ſpaniſchen Theaters feſtſtellte, zeigten ſich neben den über das Niveau der Nation hinausgehenden Beſtrebungen des Cervantes noch manche andere dramatiſche Leiſtungen, unter denen vornehmlich Lupercio Leonardo de Argenſola (1565 bis 1613) mit ſeinen drei Tragödien, la Isabela, la Alexandra und la Filis, zu nennen iſt. Ungeachtet der Lobſprüche, welche Cervantes ſelbſt dieſen Stücken geſpendet, gewannen ſie doch ebenſo wenig wie ſeine eigenen Dramen irgend einen durchgreifenden Einfluß auf die ſpaniſche Bühne, deſſen eigent-

licher Begründer das zu allen Zeiten angestaunte, in märchenhafter Fruchtbarkeit schaffende Wundergenie des Lope de Vega wurde.

Lope Felix de Vega Carpio war zu Madrid im Jahre 1562, funfzehn Jahre nach Cervantes, geboren. Er war eine Zeitlang Secretair beim Herzog Alba gewesen, und lebte darauf vom Ertrag seiner poetischen Arbeiten, für die er von frühester Jugend an ein so ungeheueres Talent des Schnellschaffens gezeigt hatte, daß er zu einem Theaterstück von mehr als 2000 Versen, von der verwickeltsten Handlung und mit Sonetten, Terzinen und Octaven durchmischt, nicht mehr als einen Tag nöthig hatte. Die ungeheure Productivität dieses Dichters, die überall der Anlaß zu stehenden literarhistorischen Ausrufungen geworden, und auch zu manchen übertriebenen Angaben geführt hat, ist als eine besondere Organisation zu betrachten, welche den gewöhnlichen Verhältnissen der Zeit beim geistigen Schaffen nicht unterliegt; und je mehr sie sich darauf einrichtet, gewissermaßen in einem einzigen und schlagartigen Wurf Das zusammenzudrängen und zu vollenden, wozu Andere eines größeren Umweges und länger auslaufender Veranstaltungen in sich selbst bedürfen, um so besser und schwungreicher gelingt ihnen gewöhnlich das innere

und äußere Leben ihrer Darſtellung, wie dies mit Lope de Vega entſchieden der Fall war. Seine Vielſchreiberei war ein zu ſeinem höchſten Grade geſteigertes Talent des Improviſirens, in welchem die Ausdehnung der Kraft mit der zugemeſſenen Friſt des Moments zu wachſen pflegt, und dieſe bereite Schlagfertigkeit des Genius, die immer auf ſich zählen kann, iſt jedenfalls an ſich nicht geringer anzuſchlagen, als die in einem bemeſſeneren Zeitverhältniß ſich ſchrittweiſe hervorbringende Production.

So ſind denn auch die Stücke des Lope de Vega, die man wohl auf mehr als zweitauſend anſchlagen kann, und von denen nur ungefähr dreihundert in den 25 Quartbänden der alten Ausgabe von Lope's Theater gedruckt wurden, nicht nach dem leicht verächtlich gehandhabten Maaßſtab ihrer Schnell- und Vielerzeugung, ſondern nach der reichen poetiſchen Naturkraft, die ſich darin in ſchöpferiſcher Erfindung und in künſtleriſcher Ausführung gleichmäßig offenbart, zu beurtheilen. Bei aller koketten Manierirtheit, welche er in die Geſtalt der ſpaniſchen Bühne brachte und durch die er nur der herrſchenden Nationalmanier ihren poetiſchen Ausdruck gab, war er doch ein Dramatiker von den glänzendſten und größten Eigenſchaften, der freilich auch manches Lare,

Oberflächliche und Verwerfliche hinstürzte, in der Mehrzahl seiner gelungenen Arbeiten aber als Meister in der Kunst der dramatischen Darstellung sich zeigt, und im Tragischen wie im Komischen, namentlich aber in der Verwickelung der romantischen Intrigue, welche jetzt das Lebensprinzip aller ächt spanischen Nationalbewegungen geworden, eine hinreißende Fülle von genialen Motiven und selbst tief dringenden Lebensblicken offenbart. Auch ist Lope de Vega in der Behandlung des Dialogs, wie in der Anlage und Durchführung der Charaktere in der Regel bei weitem gründlicher und naturwahrer, als die über ihn lange herkömmlich gewesene Kritik ihm oft hat zugestehen wollen, indem er dabei nicht selten von einer tiefen und wirklichkeitsgetreuen Lebensanschauung ausgegangen ist. Wo er wild umhergreift, unmotivirte Gemüths- und Charakterwechsel eintreten läßt, und in unmittelbarer Aufeinanderfolge Contraste durcheinander mengt, die einer größeren Vermittelung zu bedürfen scheinen, da trägt oft weniger der Dramatiker als der Spanier die Schuld, indem er darin bloß die schroffen und geistig unverbundenen Gegensätze, welche den Nationalcharakter bewegen, wiederspiegelt.

Die Intrigue war in dieser Zeit überhaupt das eigentliche Pathos des spanischen Nationallebens ge-

worden, auf der religiösen Seite durch den Jesuitismus als kirchliche und wissenschaftliche Intrigue, durch die Inquisition als polizeiliche Intrigue, und durch die raffinirte Mischung des Privatlebens in Galanterie und Aventure als romantische Intrigue, welche in der dramatischen Poesie des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts ihre glänzendste und üppigste Ausbildung erhielt. Diese eigenthümliche Lebensrichtung gestaltete vornehmlich die sogenannten Schauspiele im Mantel und Degen (Comedias de capa y espada), welche in Spanien schon mit Torres Naharro begonnen hatten, und durch Lope de Vega das eigenthümlich ausgebildete Organ dieser ächt spanischen Lebensverwickelungen wurden.

Diese spanische Welt der Galanterie und Aventure, wie sie in diesen Intriguenstücken sich lebensgetreu vor uns entfaltet, ist eine zu einem vollständig abgerundeten System in sich beschlossene Sphäre, in der sich Alles, selbst das Wildeste und Ausschweifendste, nach bestimmten und gewissermaßen conventionellen Maximen ordnet. Diese Maximen entspringen aus dem Prinzip der Ehre, welche als der vereinigende Herz- und Mittelpunkt alle diese bunten, verworrenen und leidenschaftlichen Lebensbewegungen in sich zusammenfaßt, aber damit keineswegs unter

ein höheres ideelles Gesetz, sondern nur unter eine allgemein gültige Convention bringt. Denn diese romantische Ehre, welche die gültigen Formen der Galanterie und Aventure bestimmt, ist in ihrem Grunde nur ein romantischer Jesuitismus, der sein Netz über alle Lebenserscheinungen ausbreitet, und mit der größten Verletzung aller sonst bestehenden sittlichen Gesetze und menschlichen Einrichtungen sich verbinden kann, wenn nur dem Alles zwingenden und Alles heiligenden Gesetz der Galanterie genuggethan wird. Das höchste Symbol der romantischen Ehre ist nämlich diese Galanterie, welche alle anderen Lebensprinzipien in sich hinein aufzehrt, und deren innige Zartheit und sanfte Schwärmerei ebenso mit blutiger Verwickelung, roher Grausamkeit, tückischer Hinterlist, Betrug und Mord abwechseln kann.

Wie Lope de Vega in diesen Intriguenstücken das spanische Sitten- und Gesellschaftsleben in seinem specifischen Wesen zur Schau stellt, so hat er in seinen geistlichen Schauspielen, die bald Lebensgeschichten der Heiligen, Vidas de Santos, bald sacramentalische Handlungen, Autos sacramentales, sind, nicht minder treu jenen orthodoxen katholischen Standpunkt des spanischen Geistes, der undurchbrochen von allen freien Bewegungen der Zeit sich erhält, ab-

gezeichnet. Es fehlt darum, namentlich in seinen Vidas sacramentales, nicht an lustigem und phantastischem Aufputz dieser katholischen Frömmigkeit, wie überhaupt Lope de Vega in der Durcheinandermischung des Tragischen und Komischen oft auf das Behaglichste und Sinnreichste sich zu ergehen weiß.

Wenn dem Lope de Vega die Begründung des spanischen Nationalschauspiels zugeschrieben werden muß, so sieht man ihn dabei zugleich mit den Kreisen des wirklichen Volkslebens vertraut und aus demselben schöpfend, wie man es bis dahin noch nicht auf der spanischen Bühne gekannt hatte. Mit großem Geschick und drastischer Wahrheit bringt er namentlich die volksthümlichen Gestalten der Wirklichkeit auf die Scene, und die geringen Leute aus dem Volke, die er vorführt, sind immer meisterhaft gezeichnet. Manches Stoffliche hat er wohl der alten spanischen Volkspoesie entlehnt, wie er auch in dem komischen Theil seiner Dramen den alten Lustigmacher der spanischen Volksbühne, den Gracioso, den Cervantes bei seiner beabsichtigten dramatischen Reform gänzlich ignorirt hatte, wieder zurückführte und von neuem einbürgerte. Dieses volksthümliche Element im Lope de Vega trug gewiß ebenso sehr wie der innere Zauber seiner allbeweglichen Poesie dazu bei, ihn zum

herrschenden Meister des spanischen Theaters zu machen, und ihm die ungeheuere, mit den reichsten Belohnungen verbundene Popularität zu erwerben, welche er bei allen Ständen Spaniens genoß.

Wie er sein Verhältniß zur dramatischen Kunstform im Allgemeinen auffaßte, darüber hat er in seiner Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo („neue Kunst in jetziger Zeit Komödien zu verfassen") die seltsamsten Bekenntnisse abgelegt. Er schrieb diese kleine versificirte Dramaturgie im Jahre 1609 auf Anregung einer literarischen Gesellschaft in Madrid, die entweder von dem glücklichsten und erfolgreichsten Dramatiker ein Kunstrecept verlangt hatte (und etwas receptartig klingen die von dem Lope darin aufgestellten Regeln), oder die auch begierig war, wie Lope sein eigenes dramatisches System, welches von der classischen Norm so frei und fesselos abgeirrt war, theoretisch zu behaupten und zu vertheidigen gedenke. Der Dichter ließ sich wirklich auf diesen gefährlichen theoretischen Handel ein, aber mit der ihm eigenen zuversichtlichen und auf das innere Recht der Production pochenden Naivetät, welche ihn auch als Dichter in seinem hervorstechenden liebenswürdigen Charakter bezeichnet. Merkwürdig ist dabei, wie er in diesem kleinen dramaturgischen Gedicht

mit einer Anerkennung der Autorität des Ariſtoteles beginnt, und deſſen dramatiſche Kunſtgeſetze durchaus als weſentlich und nothwendig hervorhebt. Dieſen Regeln ſtellt er jedoch zugleich den in Spanien herrſchenden Nationalgeſchmack gegenüber, mit dem ſie ſich nach ſeiner Meinung durchaus nicht in Einklang bringen laſſen. Spanien ſei das Land der Regelloſigkeit, und wer ſich den Geſetzen der Kunſt bequeme, werde dort ohne Lohn und Ruhm ſterben. Er habe zwar in einigen ſeiner Stücke die Kunſt beobachtet, die Wenige kennen, ſei aber auch immer wieder gern zu ſeiner barbariſchen Gewohnheit zurückgekehrt. So ruft er aus:

Und wenn ein Luſtſpiel ich zu ſchreiben habe,
Leg' ich die Regeln unter ſieben Schlöſſer;
Terenz und Plautus jag' ich aus dem Zimmer,
Damit ſie mich nicht ſchelten, denn die Wahrheit
Pflegt laut zu rufen auch in ſtummen Büchern;
Und ſchreibe nach der Kunſt, ſo die erfunden,
Die nach dem allgemeinen Beifall ſtrebten,
Denn da die Menge ſie bezahlt, iſt's billig,
Ganz ungelehrt zu ſein, ihr zu gefallen.[1]

Man ſieht, auf welchen ſchwachen Füßen die Poetik des romantiſchen Nationaldrama's ſich bewegte, indem es ſchon ihr Begründer und genialſter

[1] Vgl. Siemonde Siemondi, Literatur des Südens, deutſch von Hain. II. 914.

Repräſentant verſchmähte, an etwas Anderes als an die Willkür des ſchaffenden Individuums und des zuſchauenden Volkes dabei zu appelliren.

---

3. Calderon.

In den durch Lope de Vega eröffneten Geleiſen des romantiſchen Nationalſchauſpiels gingen andere gleichzeitige Dichter mit mannigfachen Theaterproductionen weiter, die aber nur mit dem Verdienſt der Nachahmung bezeichnet werden können. Unter dieſen Dichtern iſt Juan Perez de Montalvan (1603—1638), der perſönliche Freund und Liebling des Lope, mit einigen dreißig Dramen zu nennen, die zu ihrer Zeit zwar einen großen Ruhm erlangten, in ihrer wirklich poetiſchen Bedeutung uns aber heut nicht mehr zu feſſeln vermögen. Am meiſten Originalität ſcheinen ſeine Autos gehabt zu haben, die er mit hiſtoriſchen und mythologiſchen Elementen, oft freilich wohl ſehr trivial, verſetzte. In dem Auto el Polifemo erſcheint z. B. Ulyſſes in der Bedeutung des Heilandes, der Cyclope als der Teufel ſelbſt, Galatea als Seele, vier Cyclopen als Repräſ-

ſentanten des Judenthums, der Gottesverachtung, des Judas Iſcharioth und des natürlichen Geſetzes. —

Seine höhere und kunſtmäßigere Vollendung erhielt jedoch das ſpaniſche Nationaldrama durch Pedro Calderon de la Barca (1600 — 1687). Wenn die Spanier den Lope den Phönix genannt, ſo haben ſie dagegen den Calderon als den König ihrer Bühne bezeichnet, und darin inſofern ein richtiges Verhältniß ausgedrückt, als er der Dichter wurde, welcher das von Lope geſchaffene freie Wunderreich der Romantik den harmoniſchen Geſetzen einer kunſtvoll abgerundeten und gemeſſenen Darſtellung unterwarf, und Dasjenige, was bei Lope noch gewiſſermaßen wild zu wachſen ſcheint, und zum Theil auf einer rohen Naturſtufe der Phantaſie bei ihm ſteht, in zierlicher Technik und bewußter Durcharbeitung ausführte. Nachdem Calderon als Soldat mehrere Feldzüge in Italien und den Niederlanden mitgemacht, ward er von dem ſchöngeiſtigen König Philipp IV., der ſich ſelbſt in dramatiſchen Dichtungen verſuchte, an den Hof zu Madrid berufen, wo er mit bedeutenden Einkünften angeſtellt wurde. Später (1652) trat er in den geiſtlichen Stand, und wandte ſeine dramatiſche Productionskraft jetzt

vorzugsweise den religiösen Stücken und seinen in Spanien besonders beliebt und berühmt gewordenen Autos sacramentales zu, wie er denn überhaupt in seinem Alter Alles, was er von weltlichen Schauspielen gedichtet, zu bereuen anfing, und noch auf seinem Todbette seine Beschäftigung mit dem Theater als eine der am schwersten zu vergebenden Lebenssünden beklagt haben soll.

An natürlichem Fonds des poetischen Schaffens steht Calderon gewiß unter Lope de Vega, den er in Allem, was die Organisation des dramatischen Kunstwerks anbetrifft, weit hinter sich ließ. Seine Dramen theilen sich in historische, mythologische, romantische und moderne Intriguenstücke und Autos. In seinen religiösen Schauspielen, deren Grundelement ein zwar begeisterungsvoller aber zugleich starrer und undurchbrochener Katholizismus ist, verbinden sich rein poetische, biblische und legendenartige Elemente. Das christliche und kirchliche Element erscheint hier oft wie in einer feierlichen Transfiguration, zu welcher die Poesie in flammender Gewalt alle ihre Zauberwirkungen aufbietet. Eine Hauptproduction dieser Art ist die Andacht zum Kreuze (la Devozion de la cruz), ein mystisches Drama des Katholizismus, der darin auf der Höhe seiner

dichterischen Ausspinnung erscheint. Unter seinen historischen Stücken sind es besonders die aus der spanischen Geschichte, in denen sich eine kräftige und phantasievolle Darstellung zeigt. In dieser Weise hat er besonders im standhaften Prinzen (El Principe constante) ein Meisterwerk seiner dramatischen Kunst geliefert, obwohl das religiöse Element auch hier einige trübe verschleiernde Schatten hineingeworfen hat. Frostiger wird Calderon in solchen Stücken, wo er sich in fremde Nationalitäten hineinversetzen will, oder er eignet sich dieselben in höchst phantastischer Form an, wie man dies namentlich in seinen Stücken aus der römischen Geschichte sieht.

In seinen romantischen Intriguenstücken (Comedias de capa y espada) erscheint bald das komische Element in allem Reichthum der Laune und mit wahrhaft erfinderischem Muthwillen, bald treten aber auch hochtragische Verwickelungen auf, welche zuweilen zu dem Höhepunkt der Tragödie sich erheben. Die Romantik hat aber bei ihm schon nicht mehr diese durchgängig gesunde und natürliche Frische, wie bei Lope de Vega, sondern sie nimmt zuweilen künstlich erdachte und ausgegrübelte Gegensätze der Reflexion in sich auf, woraus das berühmte Leben ein Traum, zwar oft in tiefsinniger und ächt dichterischer

Lebensanſchauung, aber zugleich nicht ohne krankhaften Anflug, gewoben iſt. Denn es ſtellt ſich in dieſem Stück eben ein ſolches gebrochenes Lebensbewußtſein dar, das ſich nicht mehr frei und ſicher auf dem thatſächlichen Boden der Wirklichkeit fühlt, und ſich darum in dieſen traumartigen Zuſtand eingeſponnen hat, in dem eigentlich kein feſter Halt des menſchlichen Seins mehr möglich und Alles in geſpenſterhafte Erſcheinungen zerrinnt.

Eine beſtimmte Sonderung des Luſtſpiels und Trauerſpiels kann man auch bei Calderon ebenſo wenig wie bei Lope de Vega annehmen. Seine Stücke führen alle den gemeinſchaftlichen Namen la gran comedia, den ſie zu ihrer Zeit auf den Theaterzetteln erhalten zu haben ſcheinen, aber die Darſtellung der allgemeinen Lebensbewegungen in der Verwickelung der Leidenſchaften bildet darin unabhängig von einer beſtimmten dramatiſchen Gattungsnorm den Grundcharakter, der, je nachdem es gerade dazu kommt, bald zu einem heitern und komiſchen, bald zu einem tragiſchen Endziel hinausläuft.

Auch Calderon bewies in der Zahl ſeiner Productionen eine ungewöhnliche, freilich mit Lope de Vega nicht zu vergleichende Fruchtbarkeit, indem er mehr als 120 Schauſpiele geſchrieben, von denen

jedoch nur 108 gedruckt ſind. Die Sprache und Darſtellung des Calderon, wie glänzend, farbig und poetiſch reich ſie auch ſein mag, verräth doch zugleich in ihren epigrammatiſch geſuchten Wendungen, Verſchlingungen und geſchraubten Gegenſätzeleien, jenen Moment des geſunkenen und verderbten Geſchmacks und Nationalgeiſtes, der ſich in allen Literaturen durch dieſe Symptome ankündigt und dem dann gerade die begabteſten Geiſter am entſchiedenſten verfallen. Lope de Vega hatte ſich noch ſeines einfachen und reinen Stils, der dem Gongorismus nicht verfallen ſei, gerühmt. Calderon aber kann von dem Estilo culto des Gongora keineswegs freigeſprochen werden.

---

4. Vermiſchte Dichter-Gruppen.

Die Bühne war in dieſer Zeit der Mittelpunkt aller poetiſchen Production der Spanier geworden, und die Theaterſtücke mehrten ſich jetzt in einer ſo ungeheuern Anzahl, wie ſie kein anderes Volk, die Engländer in derſelben Periode etwa ausgenommen, aufzuweiſen hat. Die verſchiedenen Sammlungen

dramatiſcher Stücke, welche in Spanien hervortraten, beweiſen die Maſſenhaftigkeit dieſer theatraliſchen Production, die von ungleichartigen Talenten, aber faſt immer nach irgend einer Seite hin in eigenthümlicher und hervorſtechender Weiſe, ausgebildet wird. Eine bemerkenswerthe Sammlung dieſer Art iſt die, welche unter dem Titel de un ingenio de esta Corte (von einem ſchönen Geiſt des gegenwärtigen Hofes) erſchienen. Unter den darin enthaltenen Schauſpielen ſcheinen mehrere von Philipp IV. ſelbſt herzurühren, andere ſind in ſeinem Sinne, und ihm zu Gefallen, von ſeinen Hofleuten ausgearbeitet. Eines dieſer Stücke, der Teufel als Prediger (el diablo predicador y mayor contrario amigo) zeichnet ſich durch einen höchſt bizarren Humor aus, der mit aller Tollheit der Erfindung zugleich die entſchiedenſte Rechtgläubigkeit und kirchliche Orthodoxie verbindet.

Zu den dramatiſchen Dichtern, welche am Hofe König Philipp's IV. eine beſondere Begünſtigung gefunden, gehörte auch Agoſtino Moreto y Cabana, von deſſen Lebenszuſtänden nur ſo viel bekannt iſt, daß er, wie Calderon, ſpäter in den geiſtlichen Stand eintrat und ſeitdem allen dramatiſchen Arbeiten entſagte. Die Luſtſpiele des Moreto zeich-

nen ſich durch eine beſondere Feinheit und pſycholo-giſche Schärfe der Charakterſchilderung, durch ſinn-reich angelegte Situationen, und einen geſchickt ent-worfenen und beweglichen dramatiſchen Plan aus, und ſind häufig von der Kritik über die Komödien des Calderon geſetzt worden. Auf der deutſchen Bühne iſt vornehmlich ſein treffliches Charakterſpiel El desden con el desden, unter dem Titel: „Donna Diana oder Stolz und Liebe" von Weſt (Schreivo-gel) bearbeitet, als eines der wirkſamſten Theater-ſtücke bekannt und beliebt geworden. Auch die fran-zöſiſche und italieniſche Bühne lebte von Moreto's Stücken; beſonders hat auch Molière das erwähnte Luſtſpiel in ſeiner Princesse d'Elide benutzt, ſowie er in ſeiner Ecole des maris das Moreto'ſche No puede ser (Es kann nicht ſein) zum Grunde legte. Die Komödien des Moreto erſchienen zu Madrid 1654 geſammelt, ſpäter und vollſtändiger zu Valencia 1676 und 1677, in drei Quartbänden.

Faſt unzählig ſind die Namen der dramatiſchen Dichter, welche uns in dieſem Zeitraum in Spanien begegnen. Wir nennen darunter nur Juan de Hoz, Francisco Lopez de Zarate, Joſeph Cañizarez, Guillen de Caſtro, deſſen Moce-dades del Cid von Corneille benutzt wurde, Ga-

briel Tirso de Molina, nach Lope der fruchtbarste dramatische Dichter, dessen zahlreiche Komödien oft eine eigenthümliche zeitsatirische Richtung haben, Francisco de Roras, eigentlich der genannteste aus dieser Dichtergruppe, besonders stark im komischen Genre, und häufig von französischen Bühnendichtern benutzt, wie z. B. sein Entre bobos anda el juego in Thomas Corneille's Don Bertrand de Cigarral, der berühmte Geschichtsschreiber Antonio de Solis, der außer seinen eigenen, zu ihrer Zeit berühmten Stücken auch zu einigen Schauspielen Calderon's Vorspiele (Loas) geschrieben, Francisco Bances Candamo, Antonio de Zamora, Vicente Garcia de la Huerta.

In diesen Dichtern verklang zugleich allmälig der alte spanische Nationalton, und man kann sie in der Poesie ihres Vaterlandes die letzten Vertreter der spanischen Nationalbildung nennen. Die Bildung Spaniens wurde im achtzehnten Jahrhundert eine vorherrschend französische, und die Poesie lag fortan in den Banden des französischen Classizismus gefangen. Auf dem Gebiet des Drama's ist es besonders Nicasio Alvarez de Cienfuegos, der vier Trauerspiele im französisch klassischen Geschmacke schrieb. Bedeutender steht Leandro Fernandez

Moratin (1758—1828) da, gewöhnlich der spanische Molière genannt. Im Geiste des französischen Komödiendichters bestrebte er sich auch ohne Zweifel, der spanischen Komödie einen neuen und eigenthümlichen Aufschwung zu geben, indem er sie auf eine der Wirklichkeit angehörende Charakteristik, auf einfache Handlung und natürliche Wiederspiegelung des gewöhnlichen Lebens stützte. Die gesellschaftlichen Sitten und viele Einzelverhältnisse seiner Zeit hat er oft in scharfen und ergötzlichen Zügen auf die Bühne gebracht, die von ihm eine neue Periode ihrer Blüthe herschreibt. Besonders gilt sein letztes Stück: El si de las niñas, für ein Meisterwerk des neueren spanischen Theaters, doch hat weder Moratin selbst, noch seine Nachfolger, auf die er zunächst einwirkte, wie Monim, Villaverde u. A. diesen der spanischen Bühne gegebenen Anstoß zu einem nachhaltigen machen können. Ebenfalls auf französischer Bildung erwachsen, aber zugleich mit dem Geist der alten spanischen Nationaldramatiker genährt, zeigt sich Francisco Martinez de la Rosa (geboren zu Granada 1788), ein mit den politischen Bewegungen des neueren Spaniens so vielfach verbundener öffentlicher Charakter. Auch in seinen Theaterstücken, die bei regelmäßigen schönen Formen doch eine gewisse Kälte

briel Tirſo de M

barſte dramatiſche D

oft eine eigenthüml

Francisco de R

aus dieſer Dichtergr

ſchen Genre, und

dichtern benutzt, wie

el juego in Thoma

Cigarral, der berüh

de Solis, der au

berühmten Stücken

Calderon's Vorſpiele

Bances Candam

cente Garcia de

In dieſen Dich

der alte ſpaniſche

der Poeſie ihres V

ſpaniſchen Nation

Spaniens wurde

vorherrſchend fr

fortan in den V

gefangen. Auf

ſonders Nicaſi

vier Trauerſpi

ſchri

...iebenter Abſchnitt.

... franzöſiſche Theater.

ausathmen und den Mangel an innerer Productivität durch theatraliſchen Effect zu erſetzen ſtreben, miſcht er ſchon hier und da politiſche Tendenzen ein. Seine Dramen ſind auch in Deutſchland durch eine Ueberſetzung von A. Schäfer (Heidelberg 1835) bekannt geworden.

Einzelne dramatiſche Erſcheinungen der neueren Zeit, namentlich die Stücke des Breton de los Herreros, des Garcia Gutierrez, Joſe Muñoz Maldonado u. A. haben wenigſtens von dem äußerlichen Fortbeſtehen des ſpaniſchen Theaters Zeugniß abgelegt. Aber von einer Nationalbühne konnte hier ferner ebenſo wenig die Rede ſein wie bei andern Völkern, denen der einheitliche Schwerpunkt ihres öffentlichen Nationallebens ſelbſt verloren gegangen.

Siebenter Abſchnitt.

Das franzöſiſche Theater.

1. Der französische Nationalgeist und die Antike.

Die Gründung des regelmäßigen französischen Nationaltheaters in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geschah durch eine Lostrennung der höheren aristokratischen Bildung von dem Volksleben, und steht zunächst als die eigentliche Scheidewand da, die in dieser Zeit zwischen dem Volk und den Vornehmen aufgerichtet wurde, und wodurch die letzteren sich eine ihnen vorzugsweise angehörende Sphäre bezeichnen wollten. Dies war das sogenannte classische Theater der Franzosen, wie es im Gegensatz zu den dramatischen Volksspielen der Mysterien und Moralitäten sich plötzlich und aus einer rasch erdachten Combination erhob, während die Spiele der Passionsbrüder im Hotel Burgund, der Bazochiens und Enfans sans souci mehr und mehr von der eigentlichen Nationalbildung abgesondert wurden und auch durch beschränkende Verordnungen allmählig ihren Charakter verloren.

Diese neue, namentlich durch den Dichter Jodelle in ihren Grundtypen geschaffene Periode des französischen Theaters, mit welcher dasselbe seine Kunstzeit beginnt, stützte sich auf die Aneignung der Antike und namentlich der Formen und Gesetze der griechischen Tragödie, und begründete darin ein abgemessenes Reich der Convention und des kunstvollen Zwanges, gegenüber der freien volksthümlichen Welt der Mysterien, Moralitäten und Sotties, in denen die kirchlichen, religiösen und sittlichen Lebensformen des Mittelalters sich buntfarbig gebrochen und lustig zersetzt hatten.

Kaum hat irgend eine Nation ihren Uebergang aus dem Mittelalter in die neue Zeit so schroff und so künstlich gemacht, wie die französische, die darin auf ihr nationales Bildungselement Verzicht leistet, und sich fremden Abstractionen und der Kunstwelt der Vergangenheit hingiebt, um daraus auf dem Wege der Reflexion eine glänzende, aber doch immer blutlose und lebenswidrige Maschinerie sich zu erschaffen, in welcher der productive Nationalgeist am Gängelbande der alten Zeiten sicher dahingeleitet werden sollte. Die Engländer und Spanier machten den Uebergang aus dem Mittelalter in die neue Zeit bei weitem organischer, indem sie auf diesem verhäng-

nißvollen Schritt in den nationalen Geiſtesformen ſich erhielten, und die Antike, die zur allgemeinen Erneuerung der Zeiten im ſechszehnten Jahrhundert unabweislich ſchien, in ihren productiven Bildungsgang verſchmolzen, aber nicht als ein zwingendes Sonder-Element innerhalb ihrer Nationalbildung beſtehen ließen.

Bei den Deutſchen waren die antiken Studien in dieſem Jahrhundert ein Stachel für die Freiheit des Bewußtſeins, ein neues inneres Lebensferment der Nation und der erſte Anſtoß zu einer wiſſenſchaftlichen und politiſchen Umwandlung des ganzen Nationallebens geworden. Dieſe Wirkung durchzog das Jahrhundert der Reformation auf deutſchem Boden nach allen Seiten hin, wenn ſie auch mehr am geheimſten Herzpunkt des Nationalcharakters fortwühlte. Soweit die geiſtige und künſtleriſche Production bei der Dürftigkeit und Einſchränkung, zu der ſie immer tauſend Nebenrückſichten in Deutſchland verurtheilten, die Spuren dieſer großen Freiheitswirkung verrathen konnte, that ſie es. Die Production blieb in Deutſchland unter allen Einflüſſen, auch unter denen der Antike, immer ein chaotiſches Wühlen des eigenen Volksgeiſtes, der ſtets Kraft genug behielt, von ſich ſelbſt zu zehren.

Es mußte auch noch einen besonderen Grund haben, daß in Frankreich der Nationalgeist dergestalt in den Abstractionen aus der antiken Kunstwelt aufgehen und darin sich freiwillig ein prächtig geschmücktes Zwangsgewand anlegen konnte, wie dies in dem classischen Theater dieses Volkes geschah. Dieser Grund lag darin, daß diese antike Richtung eigentlich eine Rettung des Nationalgeistes vor sich selbst war, und eine Flucht aus dem lebendigen Volksgedränge der Gegenwart in die Ferne der Vergangenheit in sich schloß. Man kann sagen, daß die antike Convention der französischen Nationalbildung die Revolution um zwei Jahrhunderte hinausgeschoben hat, und bis zum Jahr 1789 Das verzögern half, was vielleicht schon im sechszehnten Jahrhundert in einer Umkehr aller religiösen, sittlichen und socialen Verhältnisse hätte losbrechen können, und wozu sich die Volksstimmung gerade in jenen freien dramatischen Spielen der Mysterien und Moralitäten und in der oppositionellen Haltung gegen Kirche und Gesellschaft hinlänglich angekündigt hatte. Wäre die in den dramatischen Volksspielen betretene Bahn des öffentlichen Geistes, auf der in Deutschland zur Reformation fortgeschritten wurde, auch in Frankreich sofort weiter verfolgt und in ihre historischen Conse-

quenzen hinübergezogen worden, so hätte eine innere und äußere Umwälzung dieses Landes schon jetzt erfolgen müssen, die aber zwei Jahrhunderte später eine viel umfassendere Ernte an allen Sünden der Nation und namentlich der bevorrechteten Stände halten konnte.

Es wurden deshalb auch die antiken, den Volksgeist gewissermaßen zu einer gelehrten und künstlichen Ausgleichung zurückführenden Tendenzen gerade von diesen bevorrechteten Ständen vorzugsweise ergriffen, und als eine Abwehr gegen die freie oppositionelle Volksdramatik namentlich von der Aristokratie und in bestimmter Beziehung zum Hofe und zur Hofhaltung aufgenommen und ausgebildet. Das classische, nach dem griechischen Vorbild sich formende Theater war nicht bloß diese prächtige Lurussache des absoluten Throns in Frankreich, sondern es stand zugleich als eine Art von Ehren- und Sicherheitswache an den Pforten des Ancien Regime, von denen es den durch seine eigene dramatische Kraft gefährlichen Volksgeist abwehren wollte.

Ein ähnliches Verhältniß erblicken wir nur in Italien, wo in derselben Zeit die Cultur der Höfe vorzugsweise mit der antiken Bildung verschmilzt und die letztere eigentlich im Interesse der politischen Un-

freiheit und der Zurückdrängung der eigenen Volksproductivität ergreift. Zugleich flüchtet sich in Italien der bewußte Theil der Nation noch aus einer andern Absicht auf das abgeschlossene und friedliche Gebiet der Antike, weil er auf demselben sich sicher fühlt vor allen geistigen Conflicten mit Kirche und katholischer Religion, die er einmal zu den positiven Gewißheiten des öffentlichen Lebens rechnet, und mit denen er deshalb nicht in den Kampf treten kann und mag, dem man auf Seiten des freien und ungebunden producirenden Volksgeistes nur zu leicht verfällt. Die Antike wurde auch in Frankreich dazu gebraucht, nicht nur die Revolution zu verhüten, sondern auch die katholische Religion sicher zu stellen gegen die Angriffe des Volksgeistes, der in den Mysterienspielen, Moralitäten und Farcen sich beständig mit den heiligen Gegenständen auf eine dem Glauben nicht zuträgliche Weise verwickelt hatte. Es kam darauf an, ein neues Kunstgebiet zu schaffen, auf welchem der Katholicismus gar nicht in Frage stehn und anständiger Weise ganz aus dem Spiele gelassen werden konnte, wozu sich denn nichts günstiger erwies, als die antike Tragödie. Dem Volkstheater wurde es durch eine Parlamentsacte vom J. 1548 zu einer Bedingung des Privilegiums gemacht,

nicht länger heilige und mit Religion und Kirche zusammenhängende Gegenstände auf der Bühne darzustellen, und im Jahre 1552 erschien bereits Jodelle's Cleopatra auf der Scene, in welcher Tragödie die neue Convention der antik-französischen Dramatik zum ersten Male als eine bestimmte gesetzliche Gliederung sich zeigte. Fortan wurden ganz andere Gestalten auf der französischen Bühne heimisch, als man in den Mysterienspielen und Moralitäten gesehen, von der heiligen Jungfrau, den Märtyrern und den Aposteln war keine Rede mehr, und die unverfänglichen, aber darum nur um so anspruchsvoller und gespreizter auftretenden Gestalten der fernen griechischen Welt hatten plötzlich ihren Raum eingenommen.[1]

Diese Anknüpfung der neuen Bildungsgeschichte

[1] Der kritische Apologet dieser Epoche, Boileau, der „Gesetzgeber des Geschmacks" (le législateur du gout), sucht dies in seiner Art poétique (III.) freilich anders aufzufassen, indem er diesen Wendepunkt der französischen Theatergeschichte folgendermaßen beschreibt:

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut long-temps dans la France un plaisir ignoré.
De pélerins, dit-on, une troupe grossière
En public à Paris y monta la première;
Et sottement zélée en sa simplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu, par piété.
Le savoir, à la fin dissipant l'ignorance,
Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
On chassa ces docteurs prêchants sans mission;
On vit rénaitre Hector, Andromaque, Ilion.

Frankreichs an die alte römische und griechische Welt hatte schon unter Franz I., diesem königlichen père des lettres, begonnen, der die Begünstigung der alten classischen Studien zu einer Hofsache erhob, und durch viele nützliche Veranstaltungen einen bedeutenden Grund für die wissenschaftliche Cultur Frankreichs legte. Die neue Nationalbildung Frankreichs, wie sie vorzugsweise von dem Hofe und den Vornehmen gepflegt wird, tritt aber schon in ihrer Grundlegung als ein aristokratisches und sich gegensätzlich sonderndes Element inmitten der Nation selbst hervor, indem der geistige und wissenschaftliche Besitz ebenso zu einem bevorrechteten Eigenthum wird, welches die sogenannten höheren Stände von dem Volke trennt und unterscheidet, wie jedes andere Privilegium der Kaste. Am Hofe Franz I. aber wird die antike Richtung der französischen Kunst recht eigentlich begründet, indem das poetische Factotum dieser Hofhaltung, Clément Marot (1495—1544), zuerst diese antik gelehrte Hofpoesie zurechtmachte, die nach den Mustern lateinischer und griechischer Dichter sich formte und in diesem Stil den Preis des Tages, auf den es ankommen konnte, nämlich die Hofgunst, errang. —

Wenn aber dieser neue Typus der französischen

Poeſie, der durch das Theater herrſchend in die Mitte des Nationallebens hinaustrat, zuletzt ſogar eine populaire Geſchmacksrichtung in dieſem Lande werden konnte, und unter die höchſten geiſtigen Nationalbeſitzthümer der Franzoſen ſich reihte, ſo wird man dabei zweierlei zu bemerken veranlaßt: einmal, daß das ſchaffende Genie auch in dem engſten Gefäß ſeinen eigenthümlichen Inhalt auszubreiten vermag, wie dies in der antik gemeſſenen franzöſiſchen Tragödie beſonders durch Corneille und Racine geſchah; und dann, daß in dem franzöſiſchen Volksnaturell, bei aller freien Lebendigkeit deſſelben, zugleich eine Hinneigung zum Conventionellen und zur abſtracten Combination liegt, wie dies ſchon in dem Organismus der Sprache ſelbſt ſich mehrfach geltend macht. —

---

2. Das Siebengeſtirn. Jodelle.

Die antike Gewandung und Umbildung der franzöſiſchen Nationalpoeſie erhielt ihr beſtimmteres und umfaſſenderes Syſtem zuerſt durch eine neue literariſche Schule, welche ſich in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts in Frankreich conſtituirte, und nach

der Zahl ihrer ſieben Mitglieder ſich die franzöſiſche Plejade oder das Siebengeſtirn nannte. Dieſe ſieben Dichter ſind Ronſard, du Bellay, Antoine de Baïf, Pontus de Thyard, Remi Belleau, Jean Daurat und Jodelle.

Die Dichter der Plejade begannen ihre Nachahmung der antiken Poeſie zum Theil auch mit Ueberſetzungen der Alten, und beſonders ging der eigentliche Stifter dieſer Schule, Pierre de Ronſard (1525—1585), der auch den ſtereotypen Prachtnamen des Fürſten der franzöſiſchen Dichter (prince des poètes françois) empfing und ſelbſt auf dem Titel ſeiner Werke führte, darin voran, indem er es vornehmlich war, welcher durch ſeine Ueberſetzung des Plutus des Ariſtophanes zuerſt den Geſchmack am antiken Theater in Frankreich einführte. Dieſe in franzöſiſchen Verſen gearbeitete Ueberſetzung des Ariſtophaniſchen Stücks brachte Ronſard im Collège Coqueret, wo er unter Dorat ſeine Studien machte, mit Hülfe ſeiner Mitſchüler vor dem berühmten Lehrer zur Aufführung, und dieſe wird als die erſte claſſiſche Darſtellung, die in Frankreich ſtattgefunden (1549) und von ungeheurem Aufſehen begleitet geweſen, genannt.[1]

[1] Sainte-Beuve, Tableau historique et critique de la Poésie française au XVI. siècle (Paris 1843.) p. 208.

Schon früher hatten jedoch mehrfache Ueberſetzungen der antiken Dramatiker das Intereſſe des Publikums nach dieſer Richtung hinzulenken geſtrebt. Die erſte Ueberſetzung der Komödien des Terenz, die in Frankreich anonym erſchien, wird dem Octavien Saint-Gelais zugeſchrieben, Bonaventure des Periers und Charles Eſtienne folgten mit Uebertragungen einzelner Stücke der römiſchen Komödien, Lazare de Baïf (der Vater des Siebengeſtirners Antoine de Baïf) überſetzte wortgetreu und in Verſen die Electra des Sophokles, die Hekuba des Euripides, Thomas Sebilet in franzöſiſchen Reimen die Euripideiſche Iphigenia, und Guillaume Bouchetel einige andere Stücke dieſes griechiſchen Tragikers. Zu dieſen Vorbeſtrebungen geſellten ſich auch die Einflüſſe des italieniſchen Theaters, von dem mehrere Stücke durch franzöſiſche Ueberſetzungen um dieſe Zeit in Frankreich verbreitet wurden.[1]

So miſchten ſich dieſe erſten Bildungselemente des neuen franzöſiſchen Theaters in einem Zuſammen-

1 Vgl. Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe p. 94. flgd. In dem hier gegebenen Verzeichniß dieſer Uebertragungen fehlt die Sophonisbe des Trissino, welche Mellin de Saint-Gelais in Proſa (die Chöre in Verſen) übertrug, und die im Jahre 1559 vor Heinrich II. zu Blois dargeſtellt wurde. Ein Mitglied der Plejade, Antoine de Baïf, übertrug auch die Antigone des Sophokles.

werfen antiker, italienischer und national-französischer Geistesformen, woraus jedoch schwer eine wirklich productive Einheit zu gewinnen war. Vielmehr blieb das auf diesem Wege Geschaffene fürerst nur ein stückenartiges und unverdauliches Amalgam von einzelnen Bildungsstoffen, das nur einen krausen und geschmacklosen Eindruck machen konnte. Ebenso buntscheckig war die Sprache, welche sich die Siebengestirner neu und eigenthümlich zurecht machen wollten, indem sie lateinische und griechische Wortformen und Redewendungen aufnahmen, in welchem Jargon eine Zeitlang sogar am französischen Hofe selbst gesprochen wurde.

Als der eigentliche Vater der Maschinerie, welche jetzt über das französische Theater ausgespannt wurde, und welche die Bedeutung des eigentlichen Nationaltheaters der Franzosen erlangen sollte, ist Etienne Jodelle (1532—1573) zu nennen, der das System der dabei anzuwendenden Formen und Gesetze entwarf, und darin vornehmlich die berühmten drei Einheiten des Aristoteles, der Handlung, der Zeit und des Orts, zum Fundamentalgesetz der neueren französischen Bühne machte. Wie eilig und improvisirt diese ganze Theaterrevolution zuerst betrieben wurde, ging gerade aus dieser Behandlung und Anwendung der Aristotelischen

Dramaturgie hervor, die, wie wir ſchon in einem früheren Abſchnitt auseinandergeſetzt haben, hier zu einer enggeiſtig und materiell gefaßten Kunſtregel den Namen hergeben und einen äſthetiſchen Zwangsbegriff rechtfertigen mußte, welchem weder die griechiſche Theorie ſelbſt noch auch das productive Vorbild des antiken Drama's entſprachen.

Die gefangene Cleopatra (Cléopâtre captive) hieß das Stück, in welchem Jodelle (1552) zuerſt dieſe neue dramatiſche Organiſation aufſtellte, und ſich damit ſogleich an das Publicum wandte, welches hier vorzugsweiſe das genießende und richtende ſein ſollte, nämlich an den Hof. Es gelangte zum erſten Mal vor dem König Heinrich II. und den ausgezeichnetſten Perſonen ſeines Hofes zur Aufführung, und der Prolog ſelbſt iſt eine pomphafte Anrede an dieſen König, worin auf die gewiſſermaßen fürſtliche Herrlichkeit des Weſens der alten Tragödie hingewieſen wird. Auch in dem Prolog zu ſeiner darauf folgenden Komödie Eugène hebt Jodelle ſogleich den von ihm ausdrücklich beabſichtigten Gegenſatz zu dem Volkstheater der Paſſionsbrüder hervor, indem er mit Verachtung von den Farcen und Farceurs ſpricht, während er ſich ſelbſt rühmt, nur für Fürſten und Herren zu ſchreiben, nicht

aber für die Populace, die in Holzschuhen einherschreite. In ähnlichem Sinne sprachen sich sofort die nächsten Nachfolger Jodelle's auf dieser Bahn, wie Grévin, Jean de la Taille u. A. in den Prologen zu ihren Stücken aus, und der vorzugsweise aristokratische Charakter der neuen Manier, der ausschließliche Typus der Hofdramatik, war damit für die neu begonnene Periode bezeichnet.

Jodelle begegnete anfänglich für die Darstellung seiner Cleopatra großen Schwierigkeiten, da sich die Brüder von der Passion, auf deren Theater er es zuerst zur Aufführung bringen lassen wollte, nicht dazu hergeben wollten, es auf ihrer Bühne zu spielen, und ebenso wenig andern Schauspielern den Raum dazu auf ihren Brettern gönnen mochten. Diese Schauspieler suchten sich darin ohne Zweifel eine Genugthuung zu bereiten, daß sie die neue Gattung in ihrem Saal nicht aufkommen lassen wollten, nachdem ihnen die Darstellung ihrer eigenen Mysterienspiele beschränkt und verboten worden war. Jodelle sah sich daher genöthigt, auf seine eigene Hand ein sogenanntes Gesellschaftstheater zu errichten, zu dem er sich mit seinen poetischen und gelehrten Freunden vereinigte, unter denen sich besonders Remi Belleau und Jean de la Peroufe befanden. Im Hofe

des Hôtel de Rheims wurde die Bühne aufgeſchlagen, und die vor dem König und ſeiner Geſellſchaft (darunter auch die berühmten Gelehrten Turnebus und Dorat) ſtattfindende Darſtellung machte ein ſolches Glück, daß Heinrich II. zur Entſchädigung der Koſten 500 Thaler anwies und die neue Theatergeſellſchaft mit ſeiner höchſten Gnade entließ. Der junge Jodelle ſelbſt, den ein anmuthiges Aeußere auszeichnete, hatte die Rolle der Cleopatra übernommen, da, wie es ſcheint, wenigſtens bei den regelmäßigen dramatiſchen Aufführungen in Frankreich damals noch keine Schauſpielerinnen verwendet wurden.[1]

Es war mit dieſer Darſtellung der Sieg eines neuen dramatiſchen Genre entſchieden, welches unter den Umſtänden, unter denen es ſich Bahn gebrochen, zugleich als ein hoffähiges und als eine Sache der excluſiven Geſellſchaft ſich einführte. Die darin mitwirkenden Schauſpieler begingen den Moment des Erfolges ſofort als einen bedeutſamen und entſcheidenden für die neue dramatiſche Aera Frankreich's, indem ſie nach dem gewaltigen Beifallklatſchen der Zuſchauer mit dem Dichter hinauseilten nach dem benachbarten Arcueil, wo ſie ihn gleich dem Bacchus,

[1] Vgl. Suard, Mélanges de littérature I. (Histoire du théâtre français) p. 39.

dem Vater der Tragödie, mit Epheu kränzten, während sie selbst, mit Epheu und Weinlaub geschmückt, einen ihnen gerade begegnenden Bock ergriffen, den sie umtanzten und dem siegreichen Dichter als Ehrenpreis zuführten. Dazu stimmte Baïf, in einer aus Französischem und Griechischem gemischten Sprache, den Triumph-Päan für Bacchus und Jodelle an.[1] Um die Aehnlichkeit Jodelle's mit dem Dionysos drastisch zu vollenden, soll ihm zuletzt auch noch dieser tragische Bock geschlachtet worden sein.[2] Diese Geschichte erregte in ganz Frankreich ein bedeutendes Aufsehen, und ist gewissermaßen der dionysische Mythus der Tragödie des Ancien Regime, der sich ebenso als bloße Maskerade zu einem lebendigen Volkskultus verhielt, wie das jetzt entstehende antikisirende Drama der Franzosen zu der griechischen Tragödie selbst.[3] Jodelle erscheint aber auch durch sein Leben wie durch seinen Tod als der ächte Prototyp dieser

1 Dieser seltsame Dithyrambus findet sich noch in den Gedichten des Baïf (im 4. Buch).

2 Suard, Mélanges I. p. 56.

3 Die Verse, welche Ronsard über Jodelle machte, sind hier sehr charakteristisch:

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la Grecque Tragédie.
Puis en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune Comédie en langage français,
Et si bien les sonna, que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils sçavant, y eussent pu apprendre.

antik gemeſſenen franzöſiſchen Hoftragödie, indem ihm, wie ſpäter dem Racine, die verſcherzte Gunſt ſeines Monarchen das Herz abdrückte, da er ſich ſpäter, bei der Anordnung eines Hoffeſtes, nicht den Dank Heinrichs II. zu erwerben verſtand. Er ſtarb an dem Verluſt dieſer Königlichen Gnade, welche für die Dichter des Ancien Regime eine noch viel weſentlichere Lebensessenz ſchien, als ihr Talent ſelbſt, welches nur in dieſem künſtlichen Sonnenſchein gedeihen konnte und wollte.[1]

Dieſe erſte Tragödie des Jodelle, das Product eines zwanzigjährigen Verfaſſers, kann nur inſofern noch einiges Intereſſe für die Geſchichte der dramatiſchen Kunſt haben, als darin der Grundſtock dieſer neuen dramatiſchen Maſchinerie gelegt wurde, welche im folgenden Jahrhundert durch Corneille und Racine zu dieſer glänzenden Prachtſchöpfung des nationalen Theaters ausgebaut wird. Der regelmäßige Organismus ſeines Stücks mochte, gegen die naturwüchſige Freiheit und Wildheit der Volksfarcen und Myſterienſpiele gehalten, zunächſt den Eindruck einer höheren und anſtändigeren ſocialen Form machen, und darum der ausgewählten und gebildeten Geſell-

1 Vgl. Sainte-Beuve, Tableau de la poésie franç. au 16me siècle p. 215.

ſchaft, für welche ſich das Theater nun vorzugsweiſe beſtimmen wollte, mehr als die bisherige Volksbühne zuſagen. Dieſe geſellſchaftliche Convention, welche auch für ihre dramatiſchen Ergötzungen etwas Beſonderes voraus haben wollte, ſcheint mindeſtens ebenſo ſehr, als die vermeintliche Regel des antiken Drama's, zur Geſtaltung der neuen Form beigetragen zu haben. So mußte auch die Vielbeweglichkeit der Scene, die auf der Volksbühne herrſchte, und dort mit freier Rückſichtsloſigkeit die Handlung von Rom nach Jeruſalem und von dort in Himmel und Hölle verlegte, vermieden werden, und dem gehalteneren Stil der drei Einheiten, welche als etwas Antikes zugleich der Vornehmthuerei in der Kunſt willkommen waren, ſich fügen.

Jodelle theilte ſeine Tragödie nach einem regelmäßigen Plan in fünf Acte, wie man es gewöhnlich auch von der Eintheilung der griechiſchen Stücke angenommen, er beobachtete darin die drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung, und fügte einen Chor hinzu, der jeden Act durch ſeinen betrachtenden Geſang beendet, und zuletzt auch, wie man dies ebenfalls in einigen griechiſchen Tragödien geſehen, näher an der Handlung ſich betheiligt. Das Versmaaß aber, deſſen ſich Jodelle bediente, war im

Dialog größtentheils der Alexandriner, welcher den antiken Trimeter ersetzen sollte, doch wandte er dies Metrum noch nicht regelmäßig an, sondern ließ es mit zehnsylbigen Jamben abwechseln. Am genauesten formte er die Chorgesänge, die er durchgängig reimte. Die Bewunderung für den eigentlichen Inhalt und dichterischen Werth des Jodelle'schen Stückes scheint schon unter seinen Zeitgenossen beträchtlich geschwunden zu sein; für die heutige Lecture aber ist es wegen seiner langweiligen und platten Behandlung durchaus nicht mehr genießbar. Der Dichter hat seinen Stoff nach dem bereits geschehenen Tode des Antonius aufgenommen, der als Schatten das Stück beginnt, und in einer langen Rede seine Geschichte erzählt, uns aber auch zugleich verkündet, daß er soeben seiner geliebten Cleopatra im Traum erschienen sei und ihren bald bevorstehenden Tod ihr geweissagt habe. Die Erzählung des freiwilligen Todes der Cleopatra durch den Chor beschließt das Stück, und zugleich werden uns vier Verse mitgetheilt, welche Cleopatra auf ihr Grab zu setzen begonnen, und die an sich zu den schönsten Stellen der ganzen Tragödie gehören.[1]

1 Parfait, Histoire du théâtre français III. 288. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France, I. 400 flgd. — Suard, Mélanges IV. 60 flgd.

Jodelle ließ auf ſeine Tragödie ein Luſtſpiel, Eugene (Eugène ou la Rencontre[1]), folgen, welches er in vier Tagen ſchrieb, wie er denn überhaupt ſehr raſch arbeitete und auch auf keine ſeiner Tragödien mehr als zehn Tage verwandte. Dieſe in fünf Acten und in achtſylbigen jambiſchen Verſen geſchriebene Komödie ſollte für dieſe dramatiſche Gattung ebenfalls eine neue Bahn brechen, und zwar nach den Muſtern der römiſchen Komödie des Plautus und Terenz, die jedoch Jodelle hier zugleich mit franzöſiſchen Nationalzügen zu erfüllen ſtrebte. Der Stoff der Jodelle'ſchen Komödie iſt bemerkenswerth wegen der Darſtellung des Abbé Eugène, der als ein reicher, ausſchweifender und verderbter Pfaff erſcheint, und ein Liebesverhältniß mit einer gewiſſen Alix hat, die er an einen dummen Kerl, Namens Guillaume, verheirathet. Es erſcheint aber ein alter Liebhaber der Alix, der ſie wegen ihrer Untreue zur Rede ſtellt und ihr Alles, was er ihr geſchenkt und für ſie gethan, vorwirft. Er tritt zugleich als Kriegsmann gewaltig polternd auf und erregt dem Abbé große Furcht, der keine andere Rettung mehr

1 Einige Literarhiſtoriker, unter Andern auch Beauchamps (I. 398), nahmen zwei Komödien des Jodelle an, Eugène und la Rencontre, ein Irrthum, der ſich eine Zeitlang in den Literaturgeſchichten fortgepflanzt hat. Es handelt ſich aber nur um ein und daſſelbe Stück.

ſieht, als daß er ſeine Schweſter Helene beredet, den alten Liebhaber der Alix zu Gnaden anzunehmen, der ſchon früher in Helene verliebt geweſen und ſich nur wegen ihrer großen Strenge von ihr entfernt hatte. Auch dieſer Helene, die ihre Härte gegen Florimond längſt bereut hat, iſt damit gedient, und ſie verſpricht Alles zu thun, was von ihr verlangt wird. Den andern Theil des Stückes nimmt das Arrangement des Abbé mit Guillaume, dem Mann ſeiner Geliebten, ein, was ebenſo glücklich gelingt, indem der Tropf verſpricht, das Verhältniß des Abbé mit ſeiner Frau durchaus nicht zu ſtören.

Es ſcheint allerdings, als wenn Jodelle hier zugleich ſchon das ächte Recht des Luſtſpieldichters geltend gemacht hätte, der Heuchelei und Gleißnerei ihr Spiegelbild in der Komödie vorzuhalten, wie es nachher Molière in ſeinem Tartuffe prototypiſch für alle Zeiten der modernen Scheinheiligkeit gethan. Aber einen zu ernſten und bewußten Plan darf man dem flüchtigen Jodelle wohl nicht zumuthen. Auch erſcheint ſein Komödienheld Eugène keineswegs als die ungünſtig geſtellte Figur im Stück, da er ſich vielmehr mit allen ſeinen Schlechtigkeiten zugleich als die mächtigſte und alle Verhältniſſe ſiegreich beſtimmende Perſon zeigt.

Die zweite Tragödie des Jodelle war die sich opfernde Dido (Didon se sacrifiant), worin er den Alexandriner regelmäßig durchführte, und eine gewisse poetische Kraft entfaltete, die sich hier wohl zum Theil auf das Vorbild des Virgil, dem er seinen Stoff entlehnte, stützte.

---

3. Weitere Ausarbeitungen der gebildeten französischen Dramatik.

Die glücklichen Erfolge Jodelle's riefen jetzt eine Menge von Nachfolgern und Nachahmern in die dramatische Bahn. Unter diesen erinnern wir nur an Charles Toutain, Verfasser eines Trauerspiels Agamemnon; die beiden Brüder Jean und Jacques de la Taille, von denen der erstere einen wüthenden Saul, die Hungersnoth oder die Gabéoniten und andere Tragödien, der zweite einen Darius (Daire) und einen Alexander geschrieben, in welchen Stücken er die seltsame Neuerung versuchte, am Ende des Verses das Wort abzubrechen und das übrig gebliebene Stück in die an-

dere Reihe hinüberzunehmen; an Jacques Grévin, deſſen Tragödie Julius Cäſar (dargeſtellt im Jahre 1560) ihrer ſchönen Verſe und trefflichen Charakteriſtik wegen gerühmt wird, und der in ſeinen Komödien: Esbahis und la Trésorière die zügelloſen Sitten der damaligen Zeit lebendig wiederſpiegelte. Eine Komödie von Belleau, la Reconnue, iſt auch wegen ihrer freien Darſtellung der Lebensſchickſale einer entlaufenen Nonne bemerkenswerth. Dieſe Stücke wurden größtentheils in den Collegien von Paris geſpielt, und den Verfaſſern war es mehr oder weniger Ernſt damit, die von Jodelle herangezogene Regel des antiken Drama's in ihren Productionen durchzuführen. Wenigſtens entwickelt Jean de la Taille in der Vorrede zu ſeinem Saül le furieux (1572) auf das Ausführlichſte die Geſetze des grand Aristote und der darauf gegründeten Horaziſchen Poetik; wie auch Jacques Grévin in der Vorrede zu ſeinem Julius Cäſar (1561) von der neuen Gattung von Tragödien ſpricht, welche nach den Vorſchriften des Ariſtoteles und Horaz componirt wären.[1] Von einem anonymen Verfaſſer giebt es auch aus dieſer Zeit eine ſeltſame allegoriſche Komödie (1559), die bei

[1] Sainte-Beuve, Tableau de la poésie française et du théâtre français au XVme siècle p. 217.

der Vermählungsfeierlichkeit der Tochter und Schwester Heinrich's II. dargestellt wurde, und in der die Universität von Paris selbst persönlich erscheint, um den jungen Vermählten drei ganz verbindliche Couplets vorzusingen.[1]

Während diese dramatischen Bestrebungen sich den gebildeten Theil der Nation ausschließlich zu gewinnen suchten, fuhr das Volkstheater der Mysterien und Moralitäten noch eine Zeit lang mit diesem regelmäßigen Drama zu wetteifern fort. Das Hôtel Burgund hatte sich aber schon genöthigt gesehen, für seine Mysterien, Moralitäten und Sotties andere und neue Formen und Aushängeschilder zu suchen, und dazu mußte seltsamer Weise auch das Schäferspiel seine Figuren herleihen. Die Mysterien wurden jetzt pastoral, worin besonders die Dichter Nicolas Filleul und Guillaume Beliard den Ton anstimmten, indem ihnen François Habert, Louis Desmazures, Jean Bretog, Le Jars u. A. folgten. Von dieser Art war das geistliche Schäferspiel (la Bergerie spirituelle), in welchem Christin (der Christ) und Christine, seine Gattin (die Kirche) in die rührendste Unterhaltung mit einander gerathen. Auch scheint das Volkstheater bereits zu

[1] Suard, Histoire du théâtre français (Mélanges IV. p. 78).

Pompſtücken übergegangen zu ſein, die ihren Stoff entweder aus dem alten Teſtament oder auch aus der antiken Mythologie entnahmen. Von letzterer Art ſcheint die Tragédie sur la défaite et occision de la Piaſſe et de la Picquorrée et le banniſſement de Mars geweſen zu ſein.[1] Thomas Lecocq ſchrieb l'odieux et sanglant meurtre commandé par le maudit Caïn, wo die Gewiſſensbiſſe (les Remords) und das Blut Abel's (le Sang d'Abel) als dramatiſche Perſonen auftreten.

Die vornehme und gelehrte Dramatik wurde aber jetzt durch den mit poetiſcher Organiſationskraft begabten Dichter Robert Garnier um eine bedeutende Stufe weitergeführt. Er begann im Jahre 1573 in einigen Collegien der Hauptſtadt Tragödien darſtellen zu laſſen, welche ſich durch ihren erhabenen und würdigen Stil, durch gehaltvolle und energiſch ausgedrückte Sentenzen, und durch eine ungemein leichte und harmoniſche Verſification auszeichneten, wie man es bis dahin noch nicht auf der franzöſiſchen Bühne gekannt hatte. Was die Form anbetrifft, ſo führte Garnier zuerſt die beſtimmte Wechſelfolge der männlichen und weiblichen Reime ein. Den Plan ſeiner ſieben Tragödien arbeitete er ſtreng nach

1 Suard, Mélanges IV. p. 79.

der griechischen Dramaturgie, während er in der Manier besonders dem römischen Tragöden Seneca folgte, der seitdem überhaupt auf die französische Poesie von Einfluß blieb und auch den dramatischen Ausdruck Corneille's mehrfach bestimmte. In einer seiner Tragödien, Bradamante, welche er nach dem Ariosto dichtete, ließ er die Chöre fort, die er vielleicht hier dem Stoff nicht angemessen fand, obwohl er sie in einem andern Stück, die Jüdinnen (Sedecie ou les Juives), einer Darstellung der Geschichte des Königs Zedekias, wieder anwandte. Eine seiner berühmtesten Tragödien ist der Hyppolite, dem französische Kritiker einen großen Einfluß auf Racine's Phädra zuschreiben wollen.[1]

Wie Garnier das neue Gerüst der französischen Tragödie noch regelmäßiger und kunstvoller ausbaute als Jodelle, so war es der in derselben Zeit lebende und wirkende Pierre de la Rivey, welcher die Lustspielform ausbildete, und sich dazu sowohl des Vorbilds der Italiener, als auch der Darstellung in Prosa bediente. Es war ihm darin freilich schon Jean de la Taille vorausgegangen, der in seinen Corrivaux, der ersten in Prosa geschriebenen regel-

[1] Suard, Mélanges IV. p. 81 sq. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres I. p. 441.

mäßigen Komödie der Franzoſen, in den Fußtapfen Arioſto's, Macchiavelli's und der Calandra des Bibbiena zu wandeln ſtrebte.

Mit entſchiedenem Bewußtſein ergriff aber Pierre de la Rivey dieſe neue Combination, welche eine zuſammengefaßte Nachahmung der neueren Italiener und der alten römiſchen Luſtſpieldichter ſein ſollte, und die er in zwölf Komödien (von denen nur neun im Druck erſchienen) lebendig und geiſtreich ausarbeitete. In der Vorrede zu ſeinen erſten ſechs Komödien (1579) ſpricht er ſich ganz offen und ausführlich über dieſe ſeine dramatiſche Richtung aus, und über die Anwendung der Proſa als der populairen Lebensſprache in der Komödie, wobei er freilich den in ſeiner Zeit noch ſehr verzeihlichen Irrthum begeht, einige Stücke des Plautus als in Proſa geſchrieben anzuſehen.[1]

Pierre de la Rivey muß uns in vieler Beziehung als der Vorgänger Molière's erſcheinen, dem er ſchon manche ergiebige Charaktertypen und Sittenbilder, welche dieſer nur ſchärfer und abgerundeter ausführte, überlieferte. La Rivey wußte die komiſche Fülle und Ausgelaſſenheit des Volkstheaters mit der feinen und gelehrten Bildung zu einigen, und

1 Sainte-Beuve, Tableau p. 221 sq.

verſtand es jedenfalls, in der zügelloſeſten Lascivität Witz, Geiſt und Talent reichlich auszuſtrömen. Unter ſeinen Stücken ſind beſonders die Geiſter (les Esprits) berühmt.[1] Die Idee dieſer Komödie, die er aus dem Terenz entnahm, wurde ſpäter von Molière in ſeiner Ecole des Maris benutzt.[2]

Ehe jetzt nach dieſer theatraliſchen Uebergangszeit die großen Kunſttypen des franzöſiſchen Nationaltheaters durch Corneille, Racine, Molière, Voltaire vollendet aufgeſtellt wurden, ſehen wir noch einen chaotiſchen Moment der Kriſis vorangehen, der ſich in einem bunten Allerlei verſuchte und zum Theil die wunderlichſten Ungeheuerlichkeiten in Scene ſetzte, wobei der neuen dramatiſchen Regel auch wieder Vieles wie zum Poſſen geſchah. So gab Philippe Bosquier, ein Franciskaner-Mönch, im Jahre 1588 ſeine: neue Tragödie genannt das kleine Scheermeſſer der weltlichen Zierrathen (Nouvelle Tragedie dite le petit razoir des Ornements mondains), heraus, eine Art von Myſterienſpiel in fünf Acten und in Verſen, worin alle dramatiſchen Einheiten auf das Wildeſte umgeworfen ſind. Das Stück, in welchem

[1] Eine intereſſante Analyſe davon giebt Suard, Mélanges IV. 101.

[2] Ueber die Lebensumſtände La Rivey's ſ. Sainte-Beuve, Tableau p. 233 Anm.

auch die drei Perſonen der Trinität nebſt der heiligen Eliſabeth von Ungarn und dem Prinzen Alexander von Parma erſcheinen, iſt eigentlich gegen die Huguenotten gerichtet, dient aber zugleich auf eine intereſſante Weiſe zur Kenntniß der Moden der damaligen Zeit, denen der Dichter alles Uebel und Unheil in den Niederlanden zuſchreibt. Jean Edouard du Monin dichtete ſogar im Jahre 1584 eine Peſt-Tragödie unter dem Titel: la Peste de la Peste ou le Jugement divin, mit Anſpielungen auf eine damals Paris verheerende Epidemie. Dies Stück, in welchem die Peſt als Prinzeſſin erſcheint, iſt wieder mit Chören im Stil des Sophokles und Euripides ausgeſtattet, die hier durch Studenten und Künſtler vorgeſtellt werden. Toller iſt noch die von Benoît Voron gedichtete Komödie l'Enfer poètique (1585), eine Art von Todtengeſprächen in fünf Acten und in Verſen, worin die ſieben Todſünden in der Perſon von Alexander dem Großen, Mahomet, Nero, Epikur, Cröſus, Heliogabal und Sardanapal vorgeſtellt werden, denen Diogenes, Codrus, Sokrates, Solon, Pertinax, Pythagoras und Hippolyt, als die ſieben entgegengeſetzten Tugenden, gegenüberſtehen.[1] Ein ungemein frazzenhaftes Genre ſchuf

[1] Sainte-Beuve, Tableau p. 236 sq.

Marc Papillon, genannt Capitain Lasphriſe, in ſeiner Nouvelle Tragi-comique (1597), deren zügelloſer Ton zum Theil an Rabelais erinnert, ohne den überlegenen geiſtigen Standpunkt des großen Satirikers zu theilen.

Inzwiſchen hatten die alten Brüder von der Paſſion im Hôtel Burgund faſt gänzlich ihr Publikum eingebüßt, und ſahen die Unmöglichkeit vor Augen, ſich länger in ihrem Saal zu halten, weshalb ſie denſelben ſammt ihrem Privilegium an eine der herumziehenden Theatergeſellſchaften, unter billigen Bedingungen und mit Vorbehalt einer Reihe von Logen und eines Benefiz-Antheils an jeder Darſtellung, vermietheten.[1] Es war dies jedoch ein Moment, wo die öffentlichen Zuſtände Frankreichs, die Kriege der Ligue und die Unſicherheit aller Verhältniſſe alle öffentlichen Theater-Unternehmungen zurückdrängten. Eine neue Organiſation des franzöſiſchen Theaterweſens geſchah jedoch bald darauf durch Alexandre Hardy, der ſich mit einer neu errichteten Theatergeſellſchaft im Hôtel d'Argent (im Stadt-

1 Parfait Histoire du théâtre français III. p. 220 sq. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. p. 93. — Sainte-Beuve, Tableau p. 235. — Suard, Mélanges IV. p. 111. — Die neuen Beſitzer des Hôtel Burgund organiſirten ſich ſpäter als Comédiens du Roi, und ſind als die eigentlichen Ahnherren der Comédie française zu betrachten.

viertel Marais) verband (1600), und in einer Allerwelts-Fruchtbarkeit jetzt eine Vereinigung aller irgend vorhandenen europäischen Theater-Elemente bezweckte. Vornehmlich stützte er sich aber auf die neue dramatische Poesie der Spanier, da durch die lebendigen und unausgesetzten Berührungen Frankreichs mit Spanien Sprache und Literatur dieses Volkes, besonders aber die Werke des Cervantes und Lope de Vega, Eingang bei den Franzosen gefunden hatten. Im Maaßstabe des Lope de Vega stellte sich auch schon die ungeheure Productivität des Alexandre Hardy dar, der 800 Theaterstücke verfaßte, von denen aber glücklicherweise nur 41 übriggeblieben sind. Aber der inneren poetischen Bedeutung nach konnte Hardy nur für einen geschickten Gewerbsmann gelten, der die größten Waaren-Vorräthe aufzustapeln verstand, die er bald in spanischen und italienischen Stoffen und Zuschnitten, bald nach griechischen Mustern zusammenhäufte. Ebenso willkürlich aufgegriffen war die Form seiner Stücke, welche die spanische Manier antikisirte, obwohl er meist schon die Chorgesänge fortließ. Er schrieb Komödien, Tragikomödien, Pastoralen, moralische und allegorische Tragödien, tragische Historien, und Alles, was sonst nur in diesem dramatischen Vielerlei seiner Zeit, für welches die wun-

derlichſten Gattungsnamen erfunden wurden, möglich war. Das Theater des Hardy zeigt uns jedoch den nächſten Uebergang zu der großen Epoche des franzöſiſchen Drama's, da auch Mayret und Corneille aus dem Theater des Marais zuerſt hervorgingen und dort ihre erſten Stücke zur Aufführung bringen ließen. Von Hardy's Stücken iſt ſeine Tragödie Marianne, am längſten im Gedächtniß der franzöſiſchen Literarhiſtoriker geblieben[1], um ſo mehr, da man in ihr ſchon das dramatiſche Syſtem des Racine vollkommen hingeſtellt finden will.

Mit der Mélite des Corneille, die auf dem Theater Marais dargeſtellt wurde, und welche Hardy noch mit ſpöttiſchem Neid über den Erfolg une assez jolie farce nannte, erſchien in demſelben Jahre (1629) auch die Sophonisbe des Mayret, und beide Stücke ſind als der unmittelbare Beginn der neuen dramatiſchen Kunſt-Aera zu bezeichnen. Jean Mayret (1604—1686) war freilich kein großer Poet, und ſeine Sophonisbe, ein ſtofflich aus dem Triſſino entlehntes Schäferſpiel, iſt nur dadurch zu dieſem dauernden Andenken gelangt, weil ſich in dieſem Stück der Typus der jetzt beginnenden neuen Epoche ſchon vollſtändig abrundete. Jedenfalls trug

[1] Suard, Mélanges IV. p. 119 sq.

Mayret nebſt den mit ihm wirkenden Dichtern Racan, Rotrou und einigen Anderen weſentlich dazu bei, die geſchmackloſen Miſchmaſch-Richtungen des Hardy zu verdrängen und einer einheitsvollen dramatiſchen Kunſtform die Stätte zu bereiten.[1]

---

4. Corneille.

Der eigentliche Höhepunkt der franzöſiſchen Literatur des Ancien Regime ſtellt ſich in der Form der dramatiſchen Poeſie dar, welche hier mit der Begründung der abſoluten Monarchie durch Ludwig XIV. innerlich und äußerlich weſentlich zuſammenhängt und den wahren poetiſchen Würdenſchmuck derſelben ausmacht. Es war zuerſt eine Erfindung Richelieu's geweſen, das geiſtige Nationalleben als einen Haupteinſchlag in dem Gewebe des Abſolutismus zu benutzen. Als dieſer große Staatskünſtler zuerſt unter der Regierung Ludwigs XIII. den Grund zu dieſer ſchönwiſſenſchaftlichen Hofhaltung der abſoluten Monarchie legte, hatte er dabei ohne Zweifel einen po-

[1] Correspondance littéraire de Grimm et Diderot I. 113 flgd. — Suard Mélanges IV. 167.

litiſchen Gedanken, ohne den er ſchwerlich irgend etwas unternehmen konnte. Wie der Hof in politiſcher Hinſicht der Mittelpunkt alles Staatslebens war, ſo ſollte er auch alle geiſtigen Kräfte der Nation in ſich concentriren. Den Abſolutismus in der Sprache der Nation begründete er durch die Stiftung der franzöſiſchen Akademie (1635), durch deren Geſetze er dem am meiſten freiwüchſigen Volksorgan der Rede den Stempel und Zwang eines abſoluten Herrſcherprinzips aufdrückte. Literatur und Poeſie konnten ſich in dem Kreiſe der Monarchie, in den ſie in dieſer Zeit gebannt werden ſollten, ebenfalls nur in demſelben Verhältniß der Convention, wie die Nationalſprache ſelbſt, geſtalten, und Ludwig XIV., der das Syſtem Richelieu's wohl begriffen, verſtand es demgemäß auf eine ebenſo glänzende als geſchickte Weiſe, die Kunſt als Schweif des Hofes hinter ſich herzuziehen. Die Poeſie entwickelte ſich in Gemäßheit dieſes Hofverhältniſſes, in das ſie hineingezogen war, nach den ihr dadurch auferlegten Conventionen, und erhielt damit einen Charakter, der nur aus dieſem beſonderen Zuſammentreffen der Umſtände erklärt werden kann. Die Wünſche des Hofes begegneten ſich darin freilich nur mit den Richtungen, welche, wie wir in den

Digitized by Google

vorigen Abſchnitten geſehen haben, die franzöſiſche Nationalpoeſie ſchon von innen her ſeit länger als einem halben Jahrhundert ergriffen und namentlich im Drama ſich als eine neue, auf die Regeln der antiken Dramaturgie gegründete Schule ſeit Jodelle angekündigt hatten. Es läßt ſich daher auch hier ſagen, daß das Syſtem der Unfreiheit nichts an ſich reißen kann, was nicht ſchon in ſeinem Innerſten ihm verfallen und preisgegeben geweſen. Denn wäre das franzöſiſche Drama nicht ſchon durch ſich ſelbſt und durch eine falſche Wendung ſeiner Geſchichte dahin geleitet worden, ſich eine künſtliche Convention auszubilden, und unter dem Zwang einer abſtracten Uebereinkunft, ſtatt in lebendiger productiver Freiheit, ſich zu geſtalten, ſo würde es dem Hofe vermöge einer bloß äußeren Anziehung ſchwerlich gelungen ſein, die ganze Natur des Drama's in den Dienſt der Etikette und des Antichambre's zu verkehren. Die Hofhaltung des Ancien Regime würde dann einzelne dramatiſche Schmeichler und Kammerdiener gefunden haben, die ſich in allen Formen und zu allen Zwecken auftreiben laſſen, aber es hätte ſich nicht unter dieſen Einflüſſen eine neue dramatiſche Poeſie gebildet, die Geiſter von dem höchſten poetiſchen Feuer und Kern, wie Corneille und Ra-

eine, zu ihren Repräſentanten gewonnen. Die conventionelle Hofdramatik wurde eine glänzende und großartige Mißgeburt, welche die geſammte Nation mit erzeugen half, und deren Lebensurſachen in den ſündhaften Keimen einer ganzen Epoche und in den krankhaften Verbiegungen des allgemeinen Nationalkörpers gegeben lagen. Die Größten und Edelſten der Nation ſind es aber jederzeit, welche die Sünden ihres Zeitalters am hervorragendſten auf ihre Schultern zu nehmen haben, und deshalb ſehen wir auch jetzt gerade die bedeutendſten ſchaffenden Geiſter Frankreichs an dieſer falſchen Schöpfung ſich betheiligen, die zu einer hohen künſtleriſchen Vollendung und zu einem ganz beſtimmten nationalen Typus ausgebildet werden ſollte. Als die beiden Grundelemente ſtehen ſich darin das antike Drama und der franzöſiſche Hof gegenüber, welcher letztere das Beſtimmende über alle ihm vorgeführten Stoffe und Formen auch innerhalb der Dichtung ſelbſt bleibt, indem er die ganze griechiſche und römiſche Welt mit Behagen und Würde nur wie zu ſeiner Huldigung verbrauchen läßt. Zu einer künſtlichen Vermittelung dieſer Gegenſätze, die nur in der Reflexion geſchaffen werden konnte, mußte dann dies rhetoriſche Pathos aufgewandt werden, welches ſowohl in der Sprache des

Dichters, wie in der Recitation durch den Schau-spieler, der ganz specifische Ausdruck der französischen Tragödie geworden ist.

Die Nationalbedeutung dieser Epoche haben die Franzosen noch lange darin festgehalten, daß sie den Pierre Corneille (1606—1684) als den Vater der nationalen französischen Tragödie und vorzugsweise als den Großen (le grand Corneille) angesehen und bewundert haben. Corneille war ohne Zweifel darauf angelegt, ein großer Dichter im ächten und höchsten Sinne des Wortes zu werden, aber die erhabenen Eigenschaften seines poetischen Grundwesens konnten unter den conventionellen Bedingungen, unter die er seine ganze Schöpferkraft stellte, nicht zu einer freien Entwickelung gelangen. Er brachte daher, mit allem seinem Talent, doch nur eine halb gelehrte, halb höfische Herrenpoesie zu Stande, die in dem Ausdruck der Leidenschaften oft mächtig und in der Anlage der Situationen fast immer kunstreich und besonders symmetrisch ist, aber im Grunde aller inneren und äußeren Freiheit der dichterischen Schöpfung, aller Wahrheit der Poesie und alles Adels der Natur entbehrt. Seine römischen und griechischen Helden, die im französischen Nationalgeschmack und mit spanischen Manieren ausgestattet

sind, haben daher auf alle mögliche poetische Anerkennung Anspruch, nur nicht auf die Menschen zu sein. Sie sind künstliche Abstractionen, die ihre ganze Lebenskraft in dem ungemein rednerischen Pathos, in der Beweglichkeit ihrer oft großartigen Raisonnements und in all dieser Maschinerie von Absichten, Antithesen, kostbaren Sprüchen und gesellschaftlichen Beziehungen haben.

In seiner ersten bereits oben erwähnten Komödie Mélite, einer Jugendarbeit, die er noch in seiner Vaterstadt Rouen geschrieben, hatte er sich noch ganz einer naiven Hingebung an den damals herrschenden dramatischen Zeitgeschmack überlassen, ohne mit Bewußtsein der Aristotelischen Regel nachgekommen zu sein. In dem Rechenschaftsbericht, welchen er später über seine ganze dramatische Laufbahn herausgab, sagt er, jenes Stück sei nicht den Regeln gemäß gewesen, weil er von der Existenz derselben damals noch gar nichts gewußt habe. Als er zur Darstellung seiner Komödie nach Paris gekommen war, erfuhr Corneille dort erst, in einem Alter von dreiundzwanzig Jahren, daß es eine gewisse dramaturgische Regel gebe, welche man die Regel der vierundzwanzig Stunden nenne, und der man sich anschließen müsse, wenn man für einen gebildeten und regel-

mäßigen (régulier, welches damals das Stichwort war) Dramatiker gelten wolle. Er schrieb daher sein zweites Stück Clitandre, eine Tragikomödie, durchaus mit Beobachtung der Aristotelischen Einheit, wobei er jedoch, nach seiner eigenen Erklärung, lediglich an den Tag legen wollte, wie ihm jene Regel, der er keineswegs unbedingt zu huldigen gedachte, allerdings bekannt und mit Leichtigkeit erreichbar sei. Der in sich mächtige Genius Corneille's rang hier bei seinem ersten Auftreten gewissermaßen mit diesem Zwange der alten Kunstregel, mit der er sich nachher auf dem Wege der Reflexion und Convention, in einer oft mühsamen Selbstüberwindung, vermittelte, während er ihr zu Anfang seines Dichterlebens, wo das Genie noch ungehindert zum Himmel hinaufwachsen zu können glaubt, trotzig die Stirn bieten will.

Dies zeigte Corneille auch dadurch, daß er in seinem dritten Stück, die Witwe, ebenfalls einer Komödie, das antike Einheitsgesetz wieder verließ. In der Vorrede zu der ersten gedruckten Ausgabe dieses Stücks (1634) erklärt Corneille, daß er dem Alterthum hinlänglichen Respect zu beweisen glaube, wenn er unter sechs Theaterstücken sich immer in dreien dem von jenem vorgeschriebenen Zwang füge;

ſo habe er ſich denn auch kein Gewiſſen daraus gemacht, daß in der vorliegenden Komödie die vierundzwanzig Stunden auf drei Tage ausgedehnt worden ſeien. Corneille hatte jedoch bereits durch die glänzenden Erfolge der Mélite ein ſo großes Aufſehen erregt, daß man im Theater Marais große Hoffnungen auf eine durch ihn bevorſtehende neue Theater-Epoche Frankreichs gründete und ſich dort bereits eine neue, darauf ſich anweiſende Schauſpielergeſellſchaft bildete.[1]

Der poetiſche Werth dieſer Erſtlingsſtücke des Corneille iſt nur gering, und ſie zeigten noch nicht die Kralle des dramatiſchen Löwen, welcher der hohen Tragödie bedurfte, um ſich ganz darin zu offenbaren. Er ließ auf die Witwe noch drei andere Komödien, die Gallerie des Palaſtes, die Zofe, und la Place royale folgen, die ſeinen Ruhm ſchon ſo erhöhten und feſtſtellten, daß er überall als ein großes Geſtirn einer neuen dramatiſchen Poeſie in Frankreich begrüßt wurde.

Im Jahre 1635 erſchien ſeine erſte Tragödie: Medea auf der franzöſiſchen Bühne. Mit einer freien productiven Behandlung des mythiſchen Stoffes, zu dem er eine ganze Epiſode hinzudichtete, ver-

[1] Suard Histoire du théâtre français (Mélanges IV. 173).

band er in diesem Stück eine Darstellung, die sich vornehmlich nach der Medea des Seneca richtete. Ein Jahr später, 1636, trat der Cid hervor, in welcher Tragödie Corneille den Gipfelpunkt seines dramatischen Schöpfergeistes erstieg, und eine Dichtung hervorbrachte, deren Ruhm sich in ganz Europa verbreitete und die durch Uebersetzungen sofort in alle Sprachen überging. Die Wirkung dieser Tragödie war deshalb in ihrer Zeit so ungeheuer, weil der Dichter darin dem Geschmack und den Anforderungen seiner Epoche zu genügen verstanden, und doch zugleich mit wahrhaft schöpferischer Freiheit und Kühnheit über dieselben hinausgegangen war und sie mit neuen poetischen Elementen erfüllt hatte. Corneille hatte ein spanisches Trauerspiel gleiches Namens von dem Dichter Guillen de Castro als Grundlage zu seinem Cid benutzt, welches Vorbild ihm jedoch schwerlich mehr als einen bloß stofflichen Anhalt gewährte.

Die Angriffe, welche Corneille's Cid in seiner Zeit erfuhr, dienten nur dazu, das Drama in der Bewunderung und Neigung der französischen Nation selbst tiefer zu begründen, und ihm eigentlich eine bis in die neueste Zeit unverrückt gebliebene Stelle darin zu bereiten. Wenn man erwägt, daß die An-

feindungen Corneille's um den Cid vornehmlich von Richelieu ausgingen und angeregt wurden, der auch die französische Akademie zur Abgabe ihres ungünstigen kritischen Spruches gegen diese Tragödie veranlaßte, so kommt man auf den Gedanken, daß die Poesie Corneille's, wie sehr auch gerade durch sie die Poesie des Ancien Regime verherrlicht und mit einer dauernden Glorie für die Nation durchleuchtet wurde, doch dem politischen Absolutismus gegenüber nicht für ganz unverfänglich gehalten werden mochte. Die durchbrechende Gesinnung Corneille's, die sich eigentlich mehr dem Freiheitsgeist als dem Regelzwang der antiken Welt zuwandte, ließ ihn ohne Zweifel nicht als ein so bequemes Element in dieser ganzen Staats- und Kunstmaschinerie erscheinen, als es nach ihm der weichere und gefügigere Racine wurde. Corneille entging freilich auch innerhalb seiner Poesie dem Verhältniß zum Hofe nicht, aber das höfische Element seiner Dramatik zeigte sich vielleicht etwas starrer, spröder und einsylbiger, als dies in den Formen des ganzen Systems lag. Es war deshalb merkwürdig, daß man ihm eigentlich die Bedeutung eines antik gebildeten, die alte Kunstregel wahrhaft erfüllenden Dichters streitig zu machen suchte, welches die Tendenz der

von Richelieu gegen ihn angeſtifteten Kritik war. Zum Organ dieſer kritiſchen Anfeindungen gegen Corneille gab ſich der kleinliche und neidiſche Scudéry her, der als wenig glücklicher dramatiſcher Dichter noch einen Grund mehr hatte, den Dichter des Cid in den Staub herabziehen zu wollen. So ſtrebte er in einer durchaus ohnmächtigen Ausführung zu beweiſen, daß im Cid gegen die Einheit der Handlung, gegen die guten Sitten und gegen die Wahrſcheinlichkeit gefehlt worden ſei. Die formellen Bande der drei Einheiten wurden überhaupt in dieſem Moment auf das Feſteſte für das franzöſiſche Theater geknüpft, und galten ſeitdem für die heilige und unerſchütterliche Trinität deſſelben, die außer dem Ariſtoteles und Horaz auch noch an dem lateiniſchen Werk des Daniel Heinſius über die Conſtitution der Tragödie (1611) ihren Codex erhalten hatte.

In ſeinem dritten Trauerſpiel, den Horaziern, hatte es Corneille aber ſchon ſtrenger auf die Erfüllung der Ariſtoteliſchen Poetik abgeſehen, doch ließ er ſich mitten in dieſer claſſiſchen und regelrechten Muſterform, die er jetzt abſichtlich geben wollte, zugleich am meiſten von dem römiſchen Freiheitspathos überraſchen. In ſeinem Cinna, Polyeukt, Tod

des Pompejus, führte er die claſſiſche Regelform immer planmäßiger und entſchiedener durch. Für ſein beſtes Stück erklärte er ſelbſt die Rodogune (zuerſt 1644 dargeſtellt). Die poetiſche Beredtſamkeit dieſer Tragödie iſt zwar glanzvoll und hinreißend zu nennen, es fehlt ihr aber durchaus jede höhere dramatiſche Anlage und Durchführung. In ſeinen ſpäteren Stücken, wie Oedipe, Sertorius, Sophonisbe, Othon, Ageſilas, Attila, Surma u. a., die keinen Beifall mehr erlangen konnten, mühte er ſich vergeblich ab, ſich wieder zu der Höhe ſeiner ſelbſt zu erheben, und ſuchte dazu alle möglichen Effecte, ſelbſt Opernpomp, wie in ſeiner Andromeda, herbeizuziehen. Unter ſeinen Luſtſpielen ſind einige ganz nach ſpaniſchen Original-Komödien gearbeitet, namentlich der Lügner, und die Fortſetzung des Lügner's (La suite du Menteur).

Es iſt bemerkenswerth, daß, je mehr die innere Productionskraft Corneille's gegen Ende ſeines Lebens ſich abſchwächte, er deſto ängſtlicher bemüht wurde, ſich als getreuer Knecht der Ariſtoteliſchen Poetik auszuweiſen, und darzuthun, daß er ſelbſt in denjenigen ſeiner Stücke, an welchen die Regel des Ariſtoteles nicht den geringſten Antheil gehabt zu haben ſcheine, dennoch genau und gründlich derſelben

Digitized by Google

nachgekommen sei. Er that dies in einer eigenen Abhandlung über die dramatische Poesie, worin er sich in die weitschichtigsten Sophistereien mit Aristoteles einließ und die dramaturgischen Bestimmungen desselben so zurechtzudeuten suchte, daß er selbst mit seiner vorausgegangenen Praxis dabei bestehen konnte. Dies Mißverhältniß der Corneille'schen Ausgleichungen mit dem Aristoteles hat besonders Lessing in der Dramaturgie (II. 75. Stück) mit seiner logischen Kritik zersetzt, die überhaupt Corneille's Ansehen und Herrschaft in der modernen poetischen Welt vernichtete. Wie wichtig auch dieser Lessing'sche Kampf für die freie Herausbildung der deutschen Nationalpoesie wurde, so sind doch dies heutzutage für uns abgelegte Rüstungen, die nur noch ein monumentales Interesse für uns haben. Die Lessing'schen Ausführungen gegen Corneille nachzulesen, wird immer für eine wohlthuende und anregende geistige Gymnastik gelten müssen, aber der Wiedergebung des Details können wir uns hier mit gutem Gewissen entziehen.[1]

[1] Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses zwischen Corneille und Aristoteles giebt auch A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur II. 1. Abth. S. 93 flgd.

5. Racine.

Die Dramatik des Ancien Regime wurde sowohl ihrer Form als auch der inneren Gesinnung nach durch Jean Racine (1639—1699), den Secretair und Kammerherrn des großen Königs, zu ihrem höchsten und gefügigsten Typus vollendet. Dieser Dichter ging mit seinem außerordentlichen Talent ganz im Hofleben der absoluten Monarchie auf, und machte dasselbe zum Angelpunkt aller seiner poetischen Erfindungen und Darstellungen. In seiner dichterischen und menschlichen Weltanschauung hat sich der französische Hof und die überall zu verherrlichende Gestalt Ludwigs XIV. so eingenaturt, daß er weder in Stoff noch in Form seiner Dichtungen wieder davon abzukommen vermag, und sich Alles, was er darstellt, gehörte es auch der fernsten Vergangenheit oder der fremdesten Nationalität an (z. B. den Türken, welche Racine auf das Gebiet der französischen Hoftragödie herübernimmt), in Beziehung zu diesem Alles bestimmenden und vereinigenden Mittelpunkt setzen muß. So wurden alle seine dramatischen Gestalten, die griechischen, die römischen wie die türkischen, entschieden französische Persönlichkeiten, die nicht anders als im Hofstil des großen Ludwig, und mit

voller Kenntniß der Etikette ſich bewegen dürfen. Die fixe Idee der franzöſiſchen Hof-Univerſalität erhält durch Racine ihre glänzendſte poetiſche Illumination. Wenn Racine die verliebten Handbillets ſeines Königs in Verſe brachte, ſo glaubte er darin ſchon eine wahre Miſſion der Poeſie vollzogen zu haben, und ſein Talent war groß und geſchmeidig genug, um ſich an jeder Aufgabe, die ihm nur zu Theil werden konnte, zu bethätigen. Als Lobredner Ludwigs XIV. hatte er ſeine poetiſche Laufbahn begonnen (beſonders mit der berühmten Ode La Renommée aux Muses), und er beſchloß ſie, in ſich ſelbſt gebrochen und vernichtet, weil der König ihm das Licht ſeines Lebens und ſeines Talents, die Gnade, entzogen und ſein Geſicht von ihm abgewandt hatte (parceque Louis le Grand ne l'a point regardé).

Racine verarbeitete das antike Syſtem des franzöſiſchen Drama's zu einem gleichmäßigeren harmoniſchen und weichen Gefüge, indem er zugleich mit poetiſcher Innerlichkeit zarte und reiche Nüancen des Gemüths und eine tiefe naturwahre Empfindung hineinbrachte, welche bei ihm immer allen redneriſchen Schwulſt und alle künſtliche Feierlichkeit der Darſtellung wohlthuend durchbricht.

Racine's erstes Stück, die Thebaide oder die feindlichen Brüder (1664), das besonders nach den Phönicierinnen des Euripides und den Sieben des Aeschylus gearbeitet ist, zeigt ihn noch vorherrschend bemüht, in den von Corneille eröffneten dramatischen Geleisen sich heimisch zu machen. Dann ließ er seinen Alexander den Großen (zuerst dargestellt 1665, gedruckt und dem König zugeeignet 1666) und die Andromache (1668) folgen, durch welches letztere Stück er beim französischen Publikum zuerst enthusiastische Bewunderung gewann und sein Ansehen feststellte. Im Jahre 1668 schrieb er auch sein Lustspiel, die Prozeßführer (les Plaideurs), eine Komödie im Stil des Aristophanes, bei der besonders die Wespen dieses griechischen Dichters zum Vorbild gedient haben. Der schwerfällige Formelkram des Prozeßwesens wird in diesem Racineschen Stück mit ungemein graciösem Spott in eine leichte und luftige Sphäre der Ironie hinübergehoben, was einen sehr ergötzlichen und heitern Eindruck macht. Doch schien Racine selbst seinen eigentlichen Dichterberuf nur in die tragische Kunst setzen zu wollen, und zu ihr kehrte er nach dieser Lustspielprobe sogleich im Britannicus (1670) wieder zurück, an welchen sich in rascher Folge Berenice, Bajazet,

Mithridate, Iphigenie, Phädra reihten. Unter dieſen Tragödien hebt ſich beſonders die Phädra in ihrer ungemein harmoniſchen und ächt künſtleriſchen Formgeſtaltung hervor, obwohl der franzöſiſche National-Enthuſiasmus, welcher noch bis in die letzte Zeit hinein mit einem faſt rührenden Patriotismus an dieſen Producten feſtgehalten, gewöhnlich der Iphigenie den Preis der Racine'ſchen Muſe zuerkannt hat. Inſofern dieſe Tragödie die feinſte Blüthe des griechiſch-franzöſiſchen Syſtems iſt, möchte dies populaire Urtheil wohl beſtätigt werden können. Aber die innere productive Kraft iſt darin nur gering, und läßt die griechiſche Form um ſo mehr als das kalt Vorwaltende erſcheinen.

Seine beiden letzten Dramen, Eſther und Athalie, dichtete Racine 1689 und 1691 auf Veranlaſſung der Frau von Maintenon, die ihm eines Tages ſchrieb, daß er ihr doch für das Fräuleinſtift in St. Cyr ein moraliſches oder hiſtoriſches Drama dichten möchte, aus dem aber die Liebe verbannt ſein müſſe; auch könne es ungeſtraft gegen die Regeln ſich verſündigen, weil es in St. Cyr wie begraben bleiben und nur dazu dienen ſolle, die Fräulein zu belehren und zu ergötzen.[1]

---

[1] Den ganzen intereſſanten Hergang findet man umſtändlich berichtet bei Beaumelle, Mémoires de Madame de Maintenon III. 184 flgd.

Obwohl dieser unwiderstehliche Aufruf den Dichter in einem Moment traf, wo er eigentlich schon durch den Einfluß der Jansenisten, obwohl wider seinen Willen, dem Theater entsagt hatte, so konnte er doch unmöglich diese Gelegenheit vorübergehen lassen, dem noch in seinem Herzen heimlich zurückgebliebenen Dämon der dramatischen Poesie auf eine Weise, die vielleicht sogar alle Gewissensbedenken zurückschlagen konnte, noch einmal zu opfern. Die biblische Geschichte der Esther bot ihm dazu den erwünschtesten und bequemsten Stoff dar, und er dichtete das Stück in durchaus regelmäßiger Form, indem er auch die Chöre des griechischen Trauerspiels hinzufügte, welche der Musikmeister des Königs, Moreau, mit seiner Composition versah. Das Stück fand außerordentlichen Beifall, es wurde mit großer Pracht in Scene gesetzt, und mußte von den schönen und kunstgeübten Damen von St. Cyr zwei Male vor dem Könige in Versailles wiederholt werden. Frau von Maintenon selbst war um so mehr entzückt, als sie in der Geschichte der Esther ihre eigene wiedererkennen wollte. Eine dritte Darstellung des Stücks, die vor den geistlichen Personen des Hofes, namentlich vor dem Père la Chaise, einigen Bischöfen, mehreren Jesuiten und anderen namhaften und

ausgezeichneten Frommen ſtattfand, machte nicht geringeres Glück, und die Heiligen des Hofes Ludwigs XIV. wünſchten, daß alle Tragödien der Eſther gleichen möchten.

Der König ſelbſt hatte ein ſolches Wohlgefallen an dieſem Stück gefunden, daß Racine den Befehl erhielt, ein ähnliches für das nächſte Jahr zu dichten. Die Entſchuldigung, daß ihm die Geſchichte Seiner Majeſtät, die er zu ſchreiben unternommen, keine Zeit dazu übrig laſſen wollte, half ihm nichts, und ſo machte ſich der Dichter abermals an's Werk, indem er aus dem vierten Buch der Könige die Geſchichte der Athalie ſich dazu herausſuchte. Geiſtliche und andere Bedenken regten ſich jedoch gegen dieſes Stück ſchon während des Einſtudirens, und der Eindruck, welchen es bei ſeiner Darſtellung machte, war kein günſtiger. Dieſer Umſtand trug vollends dazu bei, Racine vom Theater abwendig zu machen, und er nahm ſich vor, von jetzt an nur noch an der Geſchichte des Königs zu arbeiten, deren Manuſcript aber bei einer Feuersbrunſt verloren ging. Der arme Dichter konnte ſich jedoch zugleich nicht die Gewiſſensbiſſe erſparen, welche ihn über die in ſeinen beiden letzten Stücken verſuchte Verbindung der Religion mit der Poeſie und dem Theater folterten. Die

Unklarheit ſeines Geiſtes nahm durch die Einwirkung der Janſeniſten von Port-Royal zu, und umdüſterte ihn ſo, daß er zuletzt ſeine ganze poetiſche und dramatiſche Laufbahn bitter bereute, und den einzigen Troſt gegen das Theater nur noch im Evangelium fand. So wurde er zuletzt reif dazu, um an der bloßen Ungnade ſeines Monarchen ſterben zu können, welche er ſich durch ein der Frau von Maintenon überreichtes Memoire über die in Frankreich herrſchende Noth zugezogen hatte. —

5. Voltaire.

Obwohl wir im Zuſammenhange der franzöſiſchen Hofdramatik jetzt zunächſt von Molière zu ſprechen hätten, ſo wollen wir doch auf das Gebiet der Komödie dieſer Zeit erſt dann hinübertreten, nachdem wir den dritten großen Tragiker der Franzoſen, in dem das Syſtem ſich productiv fortzubilden aber auch ſchon theilweiſe ſich umzubiegen ſtrebt, nämlich François Marie Arouet de Voltaire (1694 bis 1778) betrachtet haben.

Man muß ſich wundern, daß Voltaire, in dem ſich die negative Vernunft des Jahrhunderts mit ei-

ner unendlichen Schärfe und Drolligkeit der witzigsten Individualität verband, als dramatischer Dichter seine innerlichst komische und scurrile Natur überwand und statt der Tragödie nicht lieber der Form der Komödie sich zuwandte, in der man ihn hätte berufen glauben sollen, der geniale Reigenführer eines freien, alle Volks- und Lebenszustände zersetzenden Nationallustspiels zu werden. Aber er fand es für gerathener, die unendliche Kraft seiner Komik in einen ganz anderen Stoff zu ergießen, nämlich in den der philosophischen und religiösen Bewegungen seines Jahrhunderts, innerhalb deren er sich selbst als den vollendetsten und wirksamsten Lustspielcharakter hervorbrachte.

Als Dichter aber stieg er auf den hohen Kothurn der Tragödie, der seinem persönlichen Wesen durchaus nicht angemessen schien, und auf dem er leistete, was man nur irgend auf einem Gebiet leisten kann, welches man ohne innere ideale Zugehörigkeit als eine bloße Sache des Talents und der Geschicklichkeit ergreift. Es zeigt sich aber hier, wie sehr das dramatische und tragische System der Franzosen in dieser Zeit eine conventionelle Bildungsmaske geworden war, deren Tragen gewissermaßen zum Anstand **eines nur einigermaßen sich vollständig darstellenden Dichters gehörte.**

Demgemäß ſehen wir ſelbſt einen Voltaire ganz ſyſtemfromm auf dieſem antikgemeſſenen franzöſiſchen Kothurn erſcheinen, und die überlieferte Regel, die er ſonſt in der ganzen geiſtigen und ſocialen Welt durch ein Bonmot umwerfen zu können glaubte, hier gewiſſenhaft einhalten. Wie man ſich in der menſchlichen Geſellſchaft wohl der Verbindlichkeit entziehen kann, an einen Gott zu glauben, aber nicht der, einen Rock nach der Gewohnheit des Tages zu tragen, ſo zog auch Voltaire mit ganz ehrlicher Miene die dramatiſche Regel ſeiner Zeit an, und gebärdete ſich darin, als ob es gar nicht anders ſein könne.

Voltaire's Tragödien haben heutzutage kaum noch ein anderes Intereſſe für uns, als daß ſie uns den in der That ſpaßhaften Anblick des in Formen und Conventionen geknechteten Voltaire bereiten, und uns zeigen, wie der größte Schalk doch immer ſeinen Fleck Pedanterie hat, in dem er gefangen ſitzt. Und in dieſem Fleck hängt er oft am gewiſſenhafteſten und ehrlichſten mit ſeiner Zeit zuſammen, wie dies gerade bei Voltaire der Fall iſt.

Für Deutſchland bleibt die Erinnerung an die Voltaire'ſchen Tragödien mit den glorreichen Geiſteskämpfen Leſſing's verbunden, der das unverlöſchliche Feuer ſeiner Kritik zuletzt über ſie ergoſſen. Es iſt

Schade, daß da, wo ein Leſſing gegen einen Voltaire ſtand, es ſich nur um die wirklich ſchwachen Seiten des letzteren handelte. Aber die ungeheuere Popularität, welche ſich Voltaire auch als dramatiſcher Dichter erworben, das große Anſehen, mit welchem ſeine Stücke auch den deutſchen Nationalgeſchmack bedrohten, rechtfertigten allen Kraftaufwand der Leſſing'ſchen Kritik.

Während aber Leſſing mit einer die franzöſiſche Schlagfertigkeit überflügelnden Kritik den Dramatiker Voltaire aus dem Felde geſchlagen hatte, wurde er auf demjenigen Gebiet, wo der franzöſiſche Denker gerade durch einen Leſſing am ſchwerſten zu widerlegen geweſen wäre, ſelbſt für den deutſchen Voltaire angeſehen, und hatte eigentlich hier die Aufgabe, Voltaire's Miſſion mit den gediegeneren Waffen der deutſchen Philoſophie und Wiſſenſchaft fortzuſetzen.

Für uns iſt Voltaire heut im Verhältniß zu den ideellen Bewegungen ſeines Jahrhunderts, und als eine der vorbereitenden Elementar-Kräfte der Revolution, weit beziehungsreicher und betrachtungswerther geworden. Als Dramatiker, wo er mit dem Ancien Régime zuſammenhängt, kann er uns nur noch in den oberflächlichſten Angaben beſchäftigen.

Indeß konnte Voltaire nichts berühren, worin ſich

nicht die Schärfe ſeines Geiſtes wenigſtens durch ein leiſes Anbohren der überlieferten Normen angedeutet hätte. Das dramatiſche Syſtem wagte er zwar nicht zu verändern, obwohl er mehrfach an den Tag legte, daß daſſelbe nach einem weitergreifenden Maaßſtab behandelt und freier ausgeführt werden könne, wozu auch ſeine größere und umſichtigere Kunde von den Zuſtänden und Leiſtungen der übrigen europäiſchen Theater mitwirken mochte. So ſucht er ſich auch in den raiſonnirenden Vorreden und Commentaren, die er nach franzöſiſcher Weiſe ſeinen Stücken hinzufügte, mit der Autorität des Ariſtoteles vielfach in ein ſkeptiſches Verhältniß zu ſetzen, und wenn er auch die Theorie der drei Einheiten als weſentlichen und nothwendigen Grundſatz anerkennt, doch mit derſelben um eine größere Biegſamkeit zu feilſchen, wie er denn auch in einigen ſeiner Stücke praktiſch namentlich von der Einheit des Orts abgewichen iſt. Die von ihm vorgeſchlagene Anordnung einer univerſalen Decoration, welche den verſchiedenen Wechſel der Scenen dauernd in ſich befaſſen könne, ließ ſich aber nicht als eine ſehr glückliche Erfindung aufnehmen. Eine Erweiterung des franzöſiſchen Nationaltheaters mochte ihm wohl auch geiſtig im Sinne gelegen haben, aber um hier wirklich Reformator zu werden, brachte er

Digitized by Google

doch auch wieder zu viel Respect vor der ganzen überlieferten Maschinerie mit. —

---

6. Molière.

Gleichzeitig mit der Tragödie bildete sich in Frankreich auch die Komödie zu einem höhern Typus aus, und zwar zuerst durch Jean Baptiste Pocquelin, oder (wie er sich selber seit seinem ersten Auftreten als Schauspieler umgetauft hatte) Molière (1620—1673). — Auch er hatte, wie seine Zeitgenossen Corneille und Racine, ein Verhältniß zum Hof und König, nicht nur als Director einer Schauspielergesellschaft, welche von Ludwig XIV. unter dem besonderen Titel der „Comédiens ordinaires du Roi" concessionirt worden, sondern noch ein ganz persönliches, da er sein ganzes Leben hindurch als Kammerdiener des Königs fungirte. Der König selber hatte, bei dem strengen Hofceremoniell und der von ihm selber eingeführten Etiquette, kein anderes Mittel gewußt, diese Schranken zu durchbrechen, welche den Schauspieler und Dichter, der es so gut verstand, die gelangweilte Majestät zu unterhalten, vom Hofe trennten, und Molière hatte es sich gern gefallen

laſſen, der Kammerdiener eines Königs zu ſein, an dem er mit faſt abgöttiſcher Liebe und Verehrung hing. Unter dieſer Form aber konnte Molière täglich unbehindert den König unterhalten, und durch ſeinen ſtets ſchlagfertigen Witz erheitern.[1]

Dies nahe und vertrauliche Verhältniß aber, in welchem er zu dem Könige ſtand, ließ Molière, bei ſeinem ſelbſtſtändigen und im Künſtlerberuf ſtreng abgeſchloſſenen Charakter, den Einflüſſen des Hoflebens nicht dergeſtalt unterliegen, daß er, wie Corneille und Racine es gethan, auch ſeine inneren Abſichten als Dichter darnach gemodelt hätte. Wie ſehr er in allen ſeinen Stücken dem König auch perſönlich zu huldigen pflegte, wie ängſtlich ſein Auge bei jeder erſten Darſtellung ſeiner Komödien auch an dem Antlitz ſeines königlichen Gönners haftete, um in ſeinen Zügen ſeinen Beifall oder ſein Mißfallen zu leſen, auf

[1] Uebrigens war Molière nicht bloß dem Titel, ſondern auch der That nach der Kammerdiener des Königs. Taſchereau in ſeiner Histoire de la vie et des ouvrages de Molière erzählt eine Anekdote, die uns Molière als fungirenden Kammerdiener des Königs zeigt. „Molière hatte viel zu leiden", erzählt Taſchereau, „von dem Neid und der Mißgunſt der übrigen Kammerdiener, die mit ſcheelen Blicken ſahen, wie hoch er in der Gunſt des Königs ſtand. Sie ſuchten ihn daher, wo es möglich ſchien, zu quälen. So weigerte ſich einſt der zweite Kammerdiener des Königs, Molière beim Ordnen und Zurechtlegen des königlichen Bettes behülflich zu ſein. Aber der bei dieſem Streite gegenwärtige Graf Bellocq machte demſelben dadurch ein Ende, daß er das Geſchäft des zweiten Kammerdieners übernahm, indem er zu Molière ſagte: „Erlauben Sie mir, mit Ihnen das Bett des Königs zu machen; ich fühle mich ſehr geehrt, in dieſem Geſchäft Sie zu meinem Gehülfen zu haben."

den innersten Kern und Gedanken seiner Stücke hatte dies persönliche Verhältniß doch niemals Einfluß gewinnen können. Vielmehr schuf Molière in seinen Komödien Lebensdarstellungen von unmittelbarer Wirklichkeit, in welcher die schärfste und rücksichtsloseste Beobachtung des menschlichen Thuns und Treibens sich geltend machte, und worin er Charakterbilder hinstellte, die durch ihre innere Wahrheit und Natur einen unwiderstehlichen Eindruck hervorbrachten, und dem Lustspiel zuerst seine Bedeutung und künstlerische Gestalt gaben. Molière hatte den Muth, dem glänzendsten Hoflager und einem Könige gegenüber, der mit stolzer Ueberhebung in seiner Einen menschlichen Persönlichkeit den ganzen Staat concentriren wollte, den Menschen so zu zeigen, wie er ist, in seiner Wahrheit und Nacktheit, ein hinfälliges Opfer seiner Leidenschaften und Laster, ein Kind der Thorheit und Schwäche, eine Carricatur seiner Selbstsucht, seiner ehrgeizigen und gewinnsüchtigen Pläne. Er entfaltete in seinen Stücken die Irrgänge menschlichen Lebens und menschlicher Charaktere ohne allen Rückhalt und ohne alle Beschönigung, und er that dies mit einer meisterhaften Zergliederungskunst, und mit eben so vielem sittlichen und philosophischen Ernst, als komischer Kraft der Erfindung und Ausführung. Mo-

lière unternahm es, die Poeſie als die Richterin der menſchlichen Natur auftreten zu laſſen, ihre innere ſittliche Lebenskraft der Feuerprobe der Komödie zu unterwerfen, und ihre Gebrechlichkeit und Nichtigkeit in unwiderleglicher Charakterentwickelung aufzuweiſen. Man kann daher Molière mit unbeſtreitbarem Rechte einen Sittenreformator ſeines Jahrhunderts nennen, welcher über ſeine Zeit die Geißel der Satire ſchwang, jeden ihrer Schäden, ihrer heimlichen Gebrechen aufdeckend, und ſie züchtigend mit der ſcharfen, ätzenden Lauge der Lächerlichkeit, welche immer die ſchärfſte und wirkſamſte Arznei zur Heilung aller menſchlichen Gebrechen geweſen iſt. Das iſt das große, moraliſche Verdienſt, welches Molière um ſein Jahrhundert und über dieſes hinaus gehabt hat, abgeſehen von der hohen Bedeutſamkeit, welche er für das Theater und für die Poeſie überhaupt gewann. Er war es, welcher die Bühne mit einem ganz neuen Genre der dramatiſchen Poeſie bereicherte. Er benutzte die auf der Bühne ſeiner Zeit vorhandenen Luſtſpiel-Elemente, die einestheils in leicht hingeworfenen komiſchen Compoſitionen ſich zeigten (pièces à scènes detachées), anderntheils aus Nachahmungen des ſpaniſchen und italieniſchen Theaters beſtanden. Auf dieſer Grundlage führte Molière einen ganz neuen Bau auf,

ſeine Charakter-Komödie, in der immer ein beſtimmtes Thema vorwaltet, das durchgeführt, meiſtens in ſehr einfacher Auseinanderlegung der gegenſätzlichen Momente entwickelt, und in einer entſcheidenden Pointe zugeſpitzt wird.

Das erſte dramatiſche Werk, welches Molière ſchrieb, war die Tragödie le Thebaid, die um das Jahr 1651 entſtand, deren geringer Erfolg aber den jungen Autor für immer von der Tragödie entfernte, und ihn demjenigen Genre zuführte, in welchem ſein Talent ſeine höchſte Vollendung erreichen ſollte, dem Luſtſpiel und der Charakter-Komödie, als deren Vater wir ihn ſchon oben bezeichnet haben.

Sein erſtes derartiges Werk war L'Etourdi, das 1653 zuerſt zu Lyon dargeſtellt ward, und die Grundlage ſeines Ruhmes gelegt hat. Schnell folgte dieſem erſten Verſuch ein zweites Luſtſpiel Le dépit amoureux, das ſeinem Namen neue Bedeutſamkeit verlieh, und ihm überall, wohin er mit ſeiner alle franzöſiſchen Provinzen durchziehenden Schauſpielertruppe kam, den ungeheuerſten Beifall ſicherte. Um das Jahr 1658 kehrte er nach Paris zurück, ward von ſeinem Freunde, dem Prinzen Condé, dem Könige vorgeſtellt, und erhielt von dieſem die Erlaubniß zur Begründung eines Theaters, das nach dem Bru-

der des Königs la Troupe de Monsieur genannt ward.

Von dieser Zeit an unternahm Molière seinen großen und erfolgreichen Kampf gegen die Thorheit und Affectation seiner Zeit, welchen Kampf er mit den Précieuses Ridicules in der schlagendsten Weise begann. Dieses Stück, welches gegen den im Hôtel Rambouillet sich allabendlich versammelnden Kreis schöngeistiger Damen und Herren gerichtet war, fiel wie eine zündende Rakete mitten in diese vornehm ästhetische, verschrobene, lächerlich pedantische Coterie hinein. Indem es ihre Schwächen und Lächerlichkeiten mit vernichtendem Witz beleuchtete, ward es für ganz Paris zu einem Feste, bei welchem man die geschraubte Gelehrtheit der Damen des Hôtel Rambouillet einem unauslöschlichen Gelächter preisgab. Diese Damen hatten für ihre Gesellschaft ein eigenes Dictionnaire sich erschaffen, in welchem die poetischen Umschreibungen der prosaischen Ausdrücke des gemeinen Lebens sorgsam verzeichnet waren, und in den Abendgesellschaften des Hôtel Rambouillet durfte man daher sich nur solcher Worte bedienen, wie das Dictionnaire sie als erlaubt bezeichnete. Die vornehme Pariser Damenwelt mochte selbst ihre Sprache und ihre Denkweise nicht gemeinhaben mit den niederen,

gemeinen, von ihr verachteten Volkskreisen, und sie schufen sich deshalb einen nur ihnen und den Eingeweihten verständlichen Jargon, der bald als die fashionable Sprache der Salons autorisirt ward. So hieß bei ihnen eine Nachtmütze le complice innocent de mensonge, ein Rosenkranz une chaise spirituelle, — Wasser l'humeur celeste, — Diebe les braves incommodes, — ein verächtliches Lächeln un bouillon d'orgeuil etc.[1] Auch ihre eigene Etiquette hatte diese Gesellschaft des Hôtel Rambouillet; es gehörte zum Beispiel durchaus zum guten Ton, daß die Dame vom Hause ihre Gesellschaft im Bette empfing. Um dieses gereiht saßen die geistreichen Herren und Damen, und flöteten sich ihre zarten, mystisch verschwimmenden Gespräche zu, oder tauschten die Klagen ihrer Liebe aus, deren erstes Gesetz war, daß sie rein von sinnlicher Begierde und durchaus platonisch sein mußte. Ma chère, ma précieuse war die geheiligte Anrede dieser Damen untereinander, und daraus entstand der Titel des Molière'schen Lustspiels, welches zuerst am achtzehnten November 1659 aufgeführt und von dem staunenden, jauchzenden Publikum mit enthusiastischem Beifall auf-

1 Vgl. Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire, par J. Taschereau. Paris 1825.

genommen ward. Man erzählt, daß als die im Hauſe zahlreich vertretene Partei der Rambouilletſchen Coterie es verſuchte, durch lautes Ziſchen und Pfeifen den Beifall zu übertönen, ſich im Parterre ein Greis mit ſilberweißen Haaren erhob, und mit donnernder Stimme rief: „Courage, Molière, c'est la vraie comédie." Auch war Molière ſo zufrieden mit dem errungenen Erfolge, daß er von dieſem Tage an den feſten Entſchluß faßte, die Studien zu ſeinen Dramen ſtets nur nach dem Leben und den Menſchen zu machen, ſtatt ſie aus Büchern zu entlehnen.[1]

Molière's nächſtes Stück war le Cocu Imaginaire (1660), dem bald darauf das weniger gelungene Drama Don Garcie de Navarre, ou le Prince Jaloux folgte. Zu den beſten und vorzüglichſten ſeiner Luſtſpiele gehört das nun folgende L'Ecole des Maris, das zum erſten Male zu Paris aufgeführt ward bei Gelegenheit eines Feſtes, welches der berühmte Financier Fouquet dem Könige Ludwig und ſeinem Hofe gab. Ein würdiges Gegenſtück dieſes Luſtſpiels iſt das nächſtfolgende L'Ecole des Femmes, voll ſprudelnden Witzes und ſtets ſchlagfertigen Humors. Es ward von dem engliſchen Dramatiker

---

[1] Vgl. The foreign Quarterly Review 1828. II. p. 315.

Wicherly in freier Bearbeitung in das Englische übertragen, und erregte in London unter dem Titel: Country Wife, einen eben so großen Beifallssturm, als die Ecole des Femmes in Paris.

Die Blüthe und höchste Kraftfülle der Molière'schen Muse bezeichnet aber sein Tartüffe, in welchem der Dichter die höchste Vollendung des ihm eigenthümlichen Komödienstils erreicht hat. Die einfache, dialektische und schlagfertige Anlage dieses Stückes, die Verbindung des scharfen, tendenziösen Plans mit dem heitern Sichgehenlassen der ächten Lustspiellaune, der leise und unmerkliche Fortschritt der Handlung, der doch nur um so energischer und rascher auf sein Ziel losgeht, Alles dies bildet die durchaus charaktergemäße Form einer Komödie, deren Tendenz eine welthistorische geworden ist und bis auf die heutige Zeit ihre schlagende Bedeutung bewahrt hat. Molière's Tartüffe, die Komödie der Heuchelei und religiös maskirten Schlechtigkeit, erscheint als eine höchst glückliche Gestaltung desjenigen modernen Trugsystems, das in der Verworrenheit und Unfertigkeit der Geisteskämpfe der neuen Zeit am sichersten und frechsten sein Nest bauen konnte. Es ist dies der gesellschaftliche Jesuitismus, welcher zwar an dem religiösen und kirchlichen seinen Vater und Erzeuger

bekennt, aber zugleich ein eigenthümliches Reich für sich in Anspruch nimmt, dem die Molière'sche Komödie ein für alle Mal den Namen gegeben.

Die vielfachen Zwiste und Streitigkeiten, welche sich an die erste Aufführung des Tartüffe knüpfen, sind bekannt. Der Beichtvater Ludwig's XIV., der bekannte La Chaise, als dessen wohlgelungenes Portrait der Tartüffe anzusehen ist, besaß Einfluß und Macht genug, um, unterstützt von seinem Freunde, dem Präsidenten Lamoignon, den Tartüffe fast zwei Jahre lang von den Brettern fernzuhalten, bis endlich ein Machtgebot des, während all dieser Zwistigkeiten und Intriguen von Paris entfernten Königs, welcher bei der Armee verweilte, die Aufführung des Tartüffe, unter Veränderung seines Titels in L'Imposteur, bewirkte.

Molière's letztes Werk, und zugleich das letzte, in welchem er als Schauspieler vor dem Publikum erschien, war le malade imaginaire. Krank, von Schmerzen geplagt, schleppte er sich dennoch auf die Bühne, um das Publikum nicht um seinen Genuß, und seine eigene Truppe nicht um ihre Einnahme zu bringen. Man hatte Molière niemals mit solchem Feuer und solcher hinreißenden Komik spielen sehen, als an diesem Abend. Ein seltsamer Contrast war

es, den die von ihm darzuſtellende Rolle mit des Künſtlers und Dichters eigenem Zuſtande bildete; Molière mußte ſeine wirklichen Schmerzen und ſeinen innern Todeskampf unterdrücken, um den eingebildeten Qualen des malade imaginaire den rechten Ausdruck zu geben, er mußte den Schrei ſeiner zerriſſenen Bruſt zurückdrängen, um das Geächze des imaginairen Kranken hören zu laſſen, er mußte ſeine eigenen Schmerzenskämpfe, ſeine Todespein und ſeinen Jammer verleugnen, um ein eingebildetes Leid und eine nicht vorhandene Qual zur Darſtellung zu bringen. Aber die Menſchennatur beſiegte endlich den ſtarken Geiſt des Künſtlers. Man war eben bei der draſtiſchen und wirkſamen Scene, in welcher Argan, der malade imaginaire, in die Facultät der vermeintlichen Aerzte aufgenommen wird, die Aerzte hatten dem Candidaten ſo eben den Schwur abgefordert, keine anderen als die bekannten alten Recepte zu gebrauchen, „Maladus dût-il crevare, Et mori de suo malo", Molière erwiderte mit letzter Kraft das „Juro", und ſank dann todesröchelnd in convulſiviſchen Zuckungen bewußtlos zuſammen. Die ungeheure Anſtrengung hatte eine Ader in ſeiner Bruſt geſprengt, der Vorhang fiel, und am andern Morgen hatte Frankreich den Tod eines Dichters zu beklagen,

Digitized by Google

der die ſchwere Kunſt verſtanden, die Lehren der Weisheit in die anmuthige Form des Scherzes zu hüllen, und zu bilden und zu belehren, indem er nur zu unterhalten ſchien. Aber während ganz Paris um den hingegangenen Dichter trauerte, hatten die frommen Prieſter der chriſtlichen Liebe nicht vergeſſen, welche bittere Todeswunde der Tartüffe ihnen geſchlagen, und ſtatt der Gebete waren Rachegedanken in ihrem Herzen. Sie weigerten ſich, dem Sterbenden die letzten Tröſtungen der Religion zu bringen, und Harlay, der Erzbiſchof von Paris, hatte den Muth, dem Geſtorbenen das chriſtliche Begräbniß in der Kirche St. Euſtache zu verſagen, bis ein Specialbefehl des Königs daſſelbe gebot, und die rachedürſtenden Prieſter zur Nachgiebigkeit zwang. Die Akademie, welche ihm ſchon früher einen Sitz in ihren geheiligten Räumen hatte anbieten laſſen, unter der Bedingung jedoch, daß er dem Stande eines Schauſpielers entſage, um welcher Bedingung willen Molière die Ehre, ein Akademiker zu ſein, abgelehnt hatte, die Akademie ſtellte 1778 in ihrem Sitzungsſaale das Standbild Molière's auf, mit der vielbedeutſamen Inſchrift:

Rien ne manque à sa gloire; il manquait à la nôtre.

Digitized by Google

7. Die dramatiſchen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts.

Nachdem Corneille, Racine und Molière die franzöſiſche Tragödie und Komödie in ihrer modernen Kunſtform begründet hatten, folgten ihnen auf den eröffneten Bahnen zahlreiche Talente nach, denen es jedoch kaum gelungen iſt, ihre Phyſiognomie als eine bleibende in der Literaturgeſchichte ihres Volkes abzuprägen. Wir werden uns daher hier mit einer kurzen überſichtlichen Revue begnügen müſſen, und nur dann und wann bei einzelnen hervortretenden Erſcheinungen verweilen dürfen.

In der Tragödie erſcheint ſchon um ſeines Namens willen zuerſt bemerkenswerth Thomas Corneille (1625—1709). Er war ein Bruder des berühmten Pierre Corneille, und nahm, voll Eitelkeit, um nicht durch die Schwere des brüderlichen Ruhmes in ſeiner eigenen Bedeutſamkeit erdrückt zu werden, den Namen Delisle an. Von ſeinen Dramen haben ſich die beiden Trauerſpiele Graf Eſſex und Ariadne längere Zeit auf der Bühne erhalten, obwohl ſie eigentlich nur als Nachahmungen Pierre Corneille's zu bezeichnen ſind.

Von bedeutenderem Talente zeugen die Dramen

Prosper Jolyot de Crebillon's, genannt der Aeltere (1674—1762). Seine Tragödien, im hochtragiſchen und gräßlichen Stil excellirend, trugen ihm den Namen des franzöſiſchen Aeſchylos ein. Doch fehlte ihnen wohl nicht mehr als Alles zu einer Anwartſchaft auf dieſe Parallele, und ſie zeichnen ſich vielmehr nur durch Schwülſtigkeit, Unnatur und Anhäufung des Schrecklichen und Grauenerregenden aus.

Von gleicher Art ſind die Tragödien von Antoine Marie Lemierre (1733—1793), deſſen erſtes Drama, Hypermenestre, jedoch im Jahre 1758 ſo außerordentlichen Beifall fand, daß es zwanzig Vorſtellungen hintereinander erlebte. Einen ähnlichen Erfolg hatte im Jahre 1780 ſeine Veuve de Malabar. Sie war mit der in ihr angehäuften Maſſe des Schreckensvollen und Schaudererregenden, mit ihren überſpannten und barocken Ideen ganz geeignet, ein gerngeſehenes Stück in den Schreckenstagen der Revolution zu werden, und machte ihren Verfaſſer bei den Revolutionsheroen ſo beliebt, daß ſie beſchloſſen, zur Feier des Tages, an welchem die Büſte Wilhelm Tell's im Pantheon aufgeſtellt wurde, das gleichnamige Drama Lemierre's darſtellen zu laſſen, welches Vorhaben jedoch nicht zur Ausführung kam.

Jean Baptiſte Legouvé (1764—1812), Joſeph François Duchó, Jean Nicolas Pradon (durch die ſchöngeiſtige Coterie der Frau von Sévigné gehoben, und eine Zeitlang ſelbſt Racine gegenüber geſtellt) verdienen nur eine namentliche Erwähnung. Einen augenblicklich bedeutenden Erfolg errang ſich Guimond de la Touche (1723 bis 1760) durch das einzige von ihm verfaßte Drama Iphigenie in Tauris. Von nachhaltigerer Wirkung aber waren die Trauerſpiele von Pierre Laurent Buirette de Belloy (1727—1775), der mit vielem Geſchick ſich nationale Stoffe erwählend durch ſeine Tragödie Siége de Calais, der bald darauf ſeine treffliche Zelmire folgte, ſich eine Zeitlang zum Heros der Bühne, und zum Liebling des Publikums machte. Auch Jean François Marmontel (1719—1799) gehört mit ſeinen Tragödien, die ſich aber nicht über die oberflächlichſte Mittelmäßigkeit erhoben, dieſer Reihe an.

Zahlreich, wie die Dichter des Trauerſpiels, ſind auch die Luſtſpieldichter des achtzehnten Jahrhunderts. Jedoch iſt mit wenigen Ausnahmen von ihnen zu ſagen, was wir weiter oben von den tragiſchen Dichtern anzumerken hatten, es fehlte ihnen die hervorſpringende Bedeutſamkeit, die Urſprünglichkeit des

schaffenden Genies, sie waren lediglich Nachahmer ihrer großen Vorgänger, vornehmlich Molière's, bekundeten aber nur in Uebertreibungen seiner Manier, seltener in Erreichung seiner Vorzüge eine congeniale Verwandtschaft. Den meisten, wie Louis de Boissy (1694—1758), Jean Sauvé la Roue (1701 bis 1761), Claude Henri Fusée de Voisenon (1708 bis 1775), Charles Simon Favart u. A. m. fehlte die geistige Kraft, Molière zu erreichen, und sie konnten nur in der äußeren Skizzirung der Stücke, in der Nachmodelung der Tendenz gleich ihm das Lächerliche und Thörichte ihrer Zeit ergreifen, ohne es in die wirklich productive Komödien-Anschauung unterzutauchen.

Bedeutsamer und eigenthümlicher entwickelte sich der Lustspieldichter Jean François Regnard (1647—1709), der, obwohl seine Stücke der Molière'schen Schule angehören, doch auch ein entschiedenes selbstschöpferisches Talent besaß, besonders in Erfindung von spannenden und komischen Situationen, und namentlich durch ebenso fein als glücklich zu Ende geführte Intriguen-Verwickelungen wirkte.

Michel Baron (1652—1729), schon zu Molière's Lebzeiten der bedeutendste Schauspieler seiner

Truppe, erſcheint als ein glücklicher Nachahmer der Komödien ſeines Meiſters; beſonders gelungen ſind ſeine Zeichnungen koketter, gezierter Frauen, wie z. B. in den Luſtſpielen La Coquette und L'Andrienne.

Auch der als Luſtſpieldichter bekannte Marc Antoine le Grand (geb. an Molière's Sterbetag 1673, geſt. 1728) gehörte dem Schauſpielerſtande an, und gelangte darin zu einem höheren Ruhm, als er ihn durch ſeine Stücke erwerben konnte, die bei allem Talent eine zu ſtarke Hinneigung zur niederen Poſſe und ein Behagen an ſchlüpfrigen und zweideutigen Scenen verrathen. Sein berühmteſtes Drama iſt das Schlaraffenluſtſpiel Le Roi de Cocagne. Auch ſein Cartouche iſt nennenswerth.

Florent Carton Dancourt (1661—1725) war gleichfalls ein Schauſpieler; bei ihm war aber das dichteriſche Talent ſelbſtändiger ausgebildet, und ſeine Stücke, wenn auch in einem kleinen beſchränkten Raume ſich bewegend, ſind reich an komiſchen Situationen und drolligen Wendungen. Seine vorzüglichſten Stücke ſind Le Chevalier à la mode, les Bourgeoises de qualité und les trois Cousines.

Um dieſe Zeit brachte Brueys (1640—1723) die alte berühmte Farce l'Avocat Pathelin wieder in Aufnahme, indem er deren veraltete Sprache ver-

jüngte und ſie in ihrem ganzen Weſen dem neueren Zeitgeiſt anbequemte, ohne ihr dadurch allzuviel von ihrer draſtiſchen Komik und ihrer muthwilligen Laune zu rauben. Bedeutſamer aber erſcheint ſein treffliches Luſtſpiel Le Grondeur, das Brueys als ſelbſtſchöpferiſchen Dichter zeigt, und ſich einen noch größeren Erfolg auf den Bühnen errang, als der moderniſirte Advocat Pathelin.

Auch der geiſtreiche **Philipp Nericault Destouches** (1680—1754) begann zuerſt als Schauſpieler ſeine Laufbahn, und zog als ſolcher mit einer wandernden Schauſpielertruppe in der Schweiz umher, wandte ſich aber ſpäter dem diplomatiſchen Fache zu und folgte dem Abbé Dubois als Geſandtſchaftsſecretair nach England. Dieſe glückliche Miſchung verſchiedener Lebenselemente und die in beiden geſammelten Erfahrungen wurden ohne Zweifel für das große Talent des Dichters Destouches von bedeutender Anregung. Als Schauſpieler, mit einer wandernden Truppe umherziehend, war ihm vielfache Gelegenheit geworden, das Leben von ſeiner niederen draſtiſch-komiſchen Seite kennen zu lernen, während ihn ſeine diplomatiſche Laufbahn in die höheren Kreiſe der Geſellſchaft einführte, ihn bekannt und vertraut mit dem feineren Weltton machte und ihm

Digitized by Google

den Schliff der höheren gesellschaftlichen Bildung gab. Dieser feinere Weltton, die leichte anmuthige, alle Anstößigkeit mit leichter Grazie vermeidende Sitte ist es, welche seinen Lustspielen vor allen übrigen seiner Zeitgenossen nachgerühmt werden müssen, während es ihm dabei an dem glücklichsten Humor, an ächter Komik und an Erfindungsgabe für drollige Situationen durchaus nicht gebricht. Doch neigt sein Talent im Ganzen mehr dem Lyrischen zu, und zugleich bemerkt man an ihm überall das Bestreben, die Moral und die Sittlichkeit zur Grundlage seiner Stücke zu machen. Der moralischen Tendenz opferte er oft die Komik auf, und daher kam es, daß durch ihn ein neuer Ton sich in das Lustspiel einschlich, welches hier bald als das vorzugsweise rührende zu einer besonderen Gattung gestempelt wurde. Destouches, welcher die Moral immer als die siegreiche Macht in seinen Lustspielen erscheinen ließ, wußte, durch ihren Kampf gegen die niedere komische Weltlust und Weltfreude, eine ganz neue Art von Scenen zu erzeugen, welche von seinen Gegnern mit der Kategorie der Comédie larmoyante bezeichnet wurden, als deren eigentlicher Begründer denn auch Destouches erscheint. Dies neue Genre hatte indeß, eben weil es neu war, einen so ungeheuren Erfolg, daß bald

mehrere Dichter dieſer Richtung ſich zuwandten. Als der eigentliche Vollender dieſer Manier kann Pierre Claude Nivelle de la Chauſſée (1691—1754) genannt werden, mit ſeinen geiſtreichen und feingeſchriebenen Luſtſpielen, von denen das moraliſche rührende Drama Préjugé à la mode ſich ſchnell zu einem Lieblingsſtück der Pariſer machte. Dieſe Manier der Vermiſchung des Rührenden mit dem Komiſchen machte ſich aber eine Zeitlang ſo ſiegreich und ausſchließlich auf der franzöſiſchen Bühne geltend, daß ſelbſt Voltaire ſich ihr als einem herrſchenden Modegeſchmack nicht entziehen konnte, und in den beiden Luſtſpielen „L'enfant prodigue“ und „Nanine“ derſelben ebenfalls ſeinen Tribut zollte.

Als ein fernerer Vertreter dieſer freilich bald allzu ſüßlich und thränenweich ausartenden Gattung iſt Pierre Chamblain de Marivaux (1688—1763) zu nennen, deſſen blumenreiche pathetiſche und empfindſame Sprache man damals ſprüchwörtlich als Marivaudage zu bezeichnen pflegte, und die in ſeinen Luſtſpielen (les fausses confidenees, les jeux d'amour et du hasard etc.) nicht bloß von der feinen Salondame, dem Herzog und Kavalier, ſondern ebenſo gut von der Viehmagd und dem Kutſcher ge-

redet wird.[1] Marivaux ſelber ward in ſeinen Marivaudages noch übertroffen von Claude Joſeph Dorat (1736—1780), deſſen Luſtſpiele von ſchwülſtigen Redensarten und blumigen Sentenzen ſtrotzen.

Gegen dieſes neue Genre der Comédie larmoyante mit ihrem pathetiſchen Stelzengange und ihren ſentimentalen Phraſen erhob der Philoſoph Denys Diderot (1713—1784) ſeine machtvoll zürnende Stimme, indem er mit Recht behauptete, daß durch dieſes Genre man ſich mehr und mehr der Natur entäußere, und ſich in leeren Phraſen und ſchönen Wortbildnereien verliere, ſtatt aus dem innerſten Kern ſeiner eigenen Natur heraus den Menſchen in freieſter Natürlichkeit ſich entfalten zu laſſen. Die Rückkehr zur Natur und Wahrheit war es, welche er den Dichtern rieth, indem er zugleich ihnen anempfahl, ihre Stoffe nicht dem Reich des Phantaſtiſchen zu entlehnen, ſondern ſie zu ſuchen in dem Leben, das ſie umgebe, in der Wirklichkeit, wie ſie ſich ihnen darböte auf Straßen und Gaſſen, und wie ſie in jedem Hauſe und jeder Familie ſich als bereiten Stoff zu Dramen und Luſtſpielen zeige. Er ſelber wollte den Dichtern als Vorbild dieſer neuen

[1] Vgl. Gräße, Handbuch der allgemeinen Literaturgeſchichte III. 245.

Gattung, welche er als die Tragedie domestique bezeichnete, vorangehen, und ſchrieb in dieſer Abſicht ſeine beiden Stücke Le père de famille und Le fils naturel. Indeſſen entſprach der Erfolg nicht den Erwartungen, welche man von dieſem, mit ſo vielem Pomp angekündigten, und von Diderot ſelber als das einzig richtige bezeichneten Genre gehegt. Diderot wollte der Comédie larmoyante ein Gegengewicht geben, und ſchuf doch nur Stücke, die ihr glichen. Es fehlte ihnen die Kraft der Erfindung, der raſche feurige Dialog; ſie waren arm an Intrigue und Handlung, und ſeine Perſonen erſchienen mehr als Marionetten, welche er zum Ausdruck und Organ ſeiner Sentenzen benutzte, ſtatt ſie als wirkliche Menſchen handeln und ſich bewegen zu laſſen. Man möchte dieſe Diderot'ſchen Stücke eher dramatiſirte Lehrgedichte denn wirkliche Dramen nennen, und es kam ihm in denſelben mehr darauf an, durch die vorgeführten Perſonen ein Syſtem neuer Lebens- und Weltanſchauung zu verbreiten, als eine ſelbſtändige poetiſche Charakteriſtik darin zu geben. Selbſt d'Alembert muß bekennen, daß das Publikum den fils naturel nur mit mäßigem und getheiltem Beifall aufgenommen, obwohl er ſelber dieſes Stück

theilweiſe für ein ganz ausgezeichnetes und vollendetes erklärt.[1]

Aehnlich den Stücken Diderot's waren die Tragedies domestiques von Michel Jean Sedaine (1719—1797), doch zeichneten ſie durch leichteren gefälligeren Dialog und durch mehr Erfindungsgabe ſich aus.

Als glücklicher Gegenſatz zu dieſen Rührſtücken und thränenreichen Komödien erſcheint der muthwillige, der ungebundendſten Laune, dem üppigſten, oft ſogar zügelloſeſten Humor huldigende Dichter Alexis Piron (1689—1773). Sein Luſtſpiel Métromanie iſt ein wahres Meiſterwerk ſeiner Art, ſprudelnd von Witz und Laune; eine fein angelegte Intrigue, ſcharfe Charakteriſtik, und ein nie ermattender, immer ſchlagfertiger, oft freilich etwas zu derber und cyniſcher Humor, zeichnen dieſes Luſtſpiel aus. Der Verfaſſer deſſelben galt für den größten Witzling ſeiner Zeit, und hatte ſich in dieſer Eigenſchaft eben ſo berühmt als gefürchtet gemacht. Grimm nennt ihn den Athleten der ſatiriſchen Redekunſt, der immer gewiß war, die Lacher auf ſeiner Seite zu haben.[2] Nicht

1 Correspondance littéraire, philosophique, critique, par le baron de Grimm et par Diderot II. 52.

2 Grimm et Diderot, Correspondance littéraire II. 39

das Heiligste war sicher vor seinem satirischen Cynismus, und es gehörte z. B. zu seiner Lieblingsbeschäftigung, die Bibel, welche er zu diesem Zweck sich mit Schreibpapier hatte durchschießen lassen, immer auf der nebenstehenden Seite gerade in ihren erhabensten Stellen mit den beißendsten und schmutzigsten Witzen zu travestiren. Als der Abbé Sallier den sterbenden Piron mit Bitten und Vorstellungen bestürmte, dieses Sündenwerk zu vernichten, gab er nach, und warf seine Bibel in's Feuer, indem er seufzend sagte: „Ihr laßt mich das vernichten, was mich in meinem Leben am meisten belustigt hat."

Congeniale dramatische Witzlinge sind Louis Gresset (1709 — 1777) und Charles Collé (1709 — 1783), deren Lustspiele sich durch pikante Situationen auszeichnen, ohne den ausgelassenen Cynismus Piron's zu erreichen.

Auch Alain René le Sage (1668 — 1747) haben wir hier zu nennen als einen Dichter, der anfangs mit großem Geschick und feinem Tact nach spanischen Vorbildern seine Lustspiele gestaltete, dann aber als selbständiger Dichter auftrat, und Lustspiele, wie Crispin rival de son maitre, schuf, die eben so anregend sind durch ihre wahrhaft komischen Situationen und Verwickelungen, als bewunderungswürdig

wegen eines feinen Witzes und der tiefen Menschenkenntniß, welche der Dichter in der Durchführung seiner Charaktere beweist.

Le Sage verdient hier aber um so mehr eine Erwähnung, da er zugleich als einer der Begründer einer neuen Bühnengattung zu bezeichnen ist, nämlich des Vaudeville. Dies war eine Gattung, die aus den komischen Volksdarstellungen, welche auf den Jahrmärkten und in den Pariser Vorstädten üblich geworden, sich gebildet hatte. Sie war aus einer Vereinigung des Volksliedes mit der Pantomime und Recitation hervorgegangen, wozu die stereotypen Volkscharaktere der italienischen Komödie mit einigen nationalen Zuthaten und Abänderungen hinzugefügt wurden. In dieser Form, in welcher das französische Volksnaturell sich eigenthümlich festsetzte, war zunächst Le Sage, und neben ihm Le Grand und der geistreiche d'Orneval thätig.

Die Oper hatte schon in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in Frankreich ihre erste Entstehung erhalten, und zwar zunächst in der Form der italienischen Oper, welche unter dem besonderen Schutze Mazarin's 1645 eingeführt wurde. Das erste Operntheater ward 1669 in der Académie royale de Musique privilegirt. Schon vorher aber

hatte Pierre Perrin es gewagt, Opern in französischer Sprache zu schreiben, Cambert hatte dieselben componirt, und als die erste derselben (Ariadne) 1650 zur Aufführung kam, gewann sie sich einen so außerordentlichen Beifall, daß Dichter und Componist schnell zwei andere Opern (der Tod des Adonis, und Pomone) folgen ließen.[1] Aber zu ihrer rechten Blüthe und Entfaltung sollte die Oper erst kommen, als ihr in Philippe Quinault (1634—1688) ein neuer und talentvollerer Dichter erstanden, zu dessen Texten der italienische Componist Lully die Musik schrieb. Diese Opern waren die ersten erfolgreichen Darstellungen ihrer Art, die, besonders in der heroischen Gattung, welche schon durch einige Pompstücke von Corneille vorbereitet worden war, ein neues Prunk-Zerstreuungs- und Beschwichtigungsmittel für die Hofhaltung der absoluten Monarchie wurde. Die Operntexte von Quinault sind voll lyrischen Schwunges und oft von wahrhaft poetischem Gehalt, und machten als lyrische Dramen ebenso große Epoche, als Molière's und Corneille's Stücke auf dem rein dramatischen Gebiet.

Weniger glücklich als Quinault war La Fontaine (1621—1684) in dieser Dichtungsweise, ob-

[1] Eichhorn, Geschichte der Literatur IV. 418.

wohl er gerade mit Vorliebe ſich ihr zuzuwenden ſchien. Lully, welcher, die Wichtigkeit guter Operntexte erkennend, an Quinault für jedes Libretto 4000 Livres zahlte, hatte auch bei dem damals allbeliebten La Fontaine eine derartige Dichtung beſtellt; La Fontaine ſchrieb für ihn ſeine Schäferoper Daphne, welche von Lully aber wegen ihrer Schwerfälligkeit und ihrer unmuſikaliſchen Rhythmen zurückgewieſen ward. Eine andere Oper La Fontaine's aber, Aſtrea, zu der Colaſſe die Muſik geſchrieben, fiel bei ihrer Darſtellung vollkommen durch.

Ein beſſeres Geſchick und feineren Tact zeigen die Opern des talentvollen Louis de Cahuſac (1682 — 1759), obwohl nicht zu läugnen iſt, daß der große Erfolg ſeiner Opern mehr der Muſik des genialen Ranceau zuzuſchreiben iſt. Das größte lyriſche Talent aber in dieſem Fache der Dichtkunſt war ohne Frage Pierre Charles Roy (1683 bis 1764). Seine Semiramis iſt voll lyriſcher Schönheiten und flammender Gluth, ein in ſeiner Art unübertroffenes Meiſterwerk.

Ein neues Reizmittel ward der Oper, als die Theilnahme des Publikums für dieſes Genre zu ermatten begann, hinzugefügt durch Antoine Houdard de la Motte (1672), dieſen dünkelvollen

Dichter, der bei seiner Uebersetzung der Iliade den kecken Muth hatte, die Homerische Dichtung verschönern und verbessern zu wollen. La Motte, um die Theilnahme des Publikums auf's Neue zu reizen, flocht Tänze und Ballette in seine Opern ein, und wenn es ihm dadurch freilich gelang, der Oper eine neue Anziehungskraft zu geben, so hat diese pikante Würze doch die Bedeutung, welche die Oper als lyrische Dichtung einzunehmen hatte, sogleich vermindert, und zur geistigen und künstlerischen Herunterbringung der ganzen Gattung den entscheidenden Schritt gethan. Es ist daher von dieser Zeit an auch eine gäng und gäbe Ansicht geworden, daß die Operndichtung durchaus das Nebensächliche ist, und auf den Werth oder Unwerth einer Oper keinen Einfluß übt. Der Poesie und der eigenen Bedeutsamkeit baar, hat das Libretto weiter nichts zu erstreben, als dem Componisten Gelegenheit zur reichen Entfaltung seiner Musik zu geben, und Momente, sei es auch auf die unwahrscheinlichste Weise, zusammenzuhäufen, in denen der Maschinist, das Ballet und der ganze Bühnenprunk sich möglichst reich entfalten kann.

8. Die Dramatiker der Revolution und Kaiserzeit.

Als eigenthümliche Gestalten, durch weltenerschütternde und bluttriefende Ereignisse von den übrigen Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts abgetrennt, und gleichsam aus neuen Elementen hervorsteigend, einer neuen Welt angehörend, erscheinen die Dichter der Revolution mit ihren freiheitsmuthigen Jubelklängen, ihren tieferschütternden Klagen, oder ihren zerfahrenen, wüsten Gedanken, ihren aufgelockerten und auflockernden Principien, die, nichts als heilig und ehrwürdig gelten lassend, weder die Tugend, noch die Moral, noch auch das Laster anerkennen wollten. In keinem der Dichter dieses Zeitraums zeigt sich die Verderbtheit aber auch die mächtige Bewegung desselben so treulich abgespiegelt, als in Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799), dessen Lustspiele im innersten Zusammenhange mit dem Zeitalter der Revolution zu betrachten sind. Kein anderer Autor hat die innerste Dialektik seines Jahrhunderts so sehr in seiner Person und seinem Talent ausgeprägt, als Beaumarchais, welcher auf dieser Ausgehöhltheit und Nichtigkeit seiner Zeit, aber auch auf ihrer elastischen Kraft des Widerspruches, gewis-

fermaßen wie ein Virtuose herumspielte. Die Sophistik Voltaire's und Rousseau's versetzte sich bei ihm mit einem Advocaten-Talent, das den Markt des Tages zu beherrschen verstand, und seine Spitzfindigkeit darauf verwendete, die Ideen der Zeit gewissermaßen an den Mann zu bringen. Seine Hauptproduction in dieser Beziehung ist die Hochzeit des Figaro, welche Komödie als eine Fortsetzung seines Barbier de Seville ou la précaution inutile (1775) zuerst im Jahre 1784 unter dem Titel la folle Journée, später erst le mariage de Figaro genannt, erschien.

Die Hochzeit des Figaro ist die wahre Komödie der Revolution. Das schleichende Gift der Gesellschaft, das Niemand noch beim rechten Namen zu nennen weiß, und welches doch Alle in ihrem innersten Mark ergriffen hat, zeigt sich uns hier in einer merkwürdigen Verkettung von Verhältnissen, die alle mit Schlangenwindungen um den Gegensatz von Sein und Schein sich drehen. Das, was ist, ist nicht; dieser dialektische Grundgedanke zieht sich, erschütternd und Alles untergrabend, durch die Hochzeit des Figaro hin, und dies ist zugleich der Hauptgedanke der Revolution, die in dem Bestehenden das Nichtseiende aufzuzeigen hatte. In diesem Stücke des

Beaumarchais sind alle Personen schuldig, und selbst diejenigen, welche etwa Recht darin haben, wie Figaro selbst, sind von der allgemeinen Schuld nicht freizusprechen, sondern behalten ihren Antheil an der Verdammung Aller. Daher der unheimliche und gespensterhafte Hintergrund, welchen man bei dieser Komödie, trotz aller ihrer Muthwilligkeiten und ergötzlichen Verschlingungen, nicht loswerden kann. Es ist der lauernde Geist eines tiefen Unheils, der, obwohl er noch mit Neckereien sich begnügt, doch seinen tragischen Eindruck nicht verwinden läßt. Und auf diese allgemeinere Wirkung ist es abgesehen, nicht etwa bloß darauf, im Grafen Almaviva und seinen sittlich unterhöhlten Verhältnissen die Verlorenheit eines aristokratischen Lebens zu zeichnen. Die ganze Stimmung des Zeitalters, die nur Nichtiges überall sehen mochte, ist in der Hochzeit des Figaro abgedrückt. —

Von seinen Bühnenproductionen, welche er mit der Eugénie, der bekannten, auch von Goethe im Clavigo benutzten Geschichte von Beaumarchais' Schwester, begann, sind noch zu erwähnen: la mère coupable, eine Fortsetzung des Figaro, und seine Oper Tarare. Beide Stücke tragen ebenfalls vielfache Keime des drängenden Zeitgeistes in sich, und sind

theilweiſe auch auf beſtimmte Perſönlichkeiten gerichtet (zum Beiſpiel der Begearss in der mère coupable, worin er den Eiferer Bergaſſe, der mit zelotiſchem Zorn die Unmoralität der Beaumarchais'ſchen Stücke gerügt, auf die Bühne brachte). Beaumarchais begnügte ſich überhaupt ſelten mit den Allgemeinheiten der Ideen, ſondern griff keck in die lebendige Fülle der ihn umgebenden Wirklichkeit hinein, wo er dann hervorzog, was ihn den Zeitgeiſt in einer perſönlich gewordenen Geſtalt am ſchärfſten faſſen ließ, oder auch was gerade ſeinen eigenen Leidenſchaften entſprach. —

Unter den andern Dichtern, welche entweder aus der Revolution ſich erzeugten, oder ihr Talent derſelben dienſtbar machten, führen wir zuerſt Marie Joſeph de Chénier (1764—1811) an. Er war der eigentliche Dramatiker der Revolution und benutzte mit kühnem Geiſt die Gewalt der Bühne, um auf das Volk zu wirken, aber auch die Parteien bewegen und anſchüren zu helfen. In dieſem Sinne wirkte zuerſt im Jahre 1789 ſeine Tragödie Charles IX. ou l'Ecole des Rois, die unmittelbar aus der erſten Aufregung der Revolution hergefloſſen, und den damals herrſchenden Geiſt der Zeit mächtig vertrat. Sein Trauerſpiel Henri VIII. gewann nicht

dieſe öffentliche Tagesbedeutung, eben ſo wenig ſein Jean Calas; dagegen aber erſcheint ſein Cajus Gracchus, der im Jahre 1792 auf dem Théatre français zur Aufführung kam, als der Culminationspunkt des Antheils, welchen die Poeſie an der Revolution hatte. — Dieſe durchaus demokratiſche Dichtungsweiſe ſetzte Chénier in ſeinem 1793 aufgeführten Fenelon fort, ebenſo in ſeinem antik gehaltenen Timoléon, zu welchem Méhul die Chöre und Volksgeſänge auf das Wirkſamſte componirte. Gegen Napoleon bildete Chénier zur Zeit der conſulariſchen Gewalt, und auch ſpäter, eine ſehr lebhafte Oppoſition, die er zum Theil ſelbſt in der Tragödie Cyrus, welche zur Krönung Napoleon's aufgeführt wurde, auf verſteckte Weiſe durchblicken ließ.

Gewiſſermaßen als einen Vorgänger Chénier's haben wir hier noch Jean François de la Harpe (1739—1803) zu bezeichnen. Er war gleich Chénier durchaus ein politiſcher Dramatiker, der ſchon vor der Revolution in ſeinen Stücken die Uebel und Mißſtände ſeiner Zeit und beſonders der Regierung und Staatsverwaltung aufzudecken ſich beſtrebte. In ſeiner Mélanie griff er namentlich das durch Kloſter- und Mönchsthum herbeigeführte Unweſen an, weshalb dieſes Stück, nachdem ſchon der Abend der

ersten Darstellung gekommen, plötzlich verboten ward. La Harpe wußte aber, trotzdem es niemals zur Aufführung kam, dennoch große Sensation damit zu machen. Er las es in den schöngeistigen Salons vor, und es gehörte eine Zeit lang zum guten Tone der vornehmen Welt, als eine Opposition gegen Königthum und Regierung, sich dieses Stück von la Harpe von dem Dichter vorlesen zu lassen. Er selbst hatte dabei einen so unermüdlichen Eifer, daß er es mehr denn zwei Monate hinter einander jeden Abend vorzulesen vermochte. Diese große Bedeutung, welche die Partei der politischen Opposition diesem verbotenen Drama des La Harpe gab, war aber nur theilweise in dem Werthe des Stückes selber begründet, und nachdem es gedruckt worden und man es mit Ruhe las, mußte man bekennen, daß es durchaus nicht das Meisterwerk sei, für welches man es anfangs gehalten.[1]

Antoine Vincent Arnault und sein Sohn Lucien Emil Arnault gehören, Ersterer mit seinem Cincinnatus, Letzterer mit seinem Regulus, gleichfalls in die Reihe der politischen Dramatiker. — Ecouchard Lebrun, der Verfasser der Tragödie Marie Stuart, möchte man den Gelegenheits-

[1] Correspondance literaire par Grimm et Diderot I. 37.

dichter der französischen Revolution nennen. Bald feierte er die Revolution in den heftigsten und übertriebensten Oden, bald gab er sich wieder, besonders zur Zeit der Schreckensherrschaft, den weichlichsten Klagen hin, und besang später in dithyrambischen Liedern die Thaten der großen Armee. — Seinen Freund Andrieux wollen wir hier gleich anschließen, der als Mitglied der gesetzgebenden Versammlung und später als Präsident des Tribunals keine unerhebliche Wirkung auf die Oeffentlichkeit ausübte, und in der französischen Poesie besonders als Komödiendichter sich einen bleibenden Namen gemacht hat. — Mit Andrieux wirkte zusammen Collin d'Harleville, der sich durch eine Reihe von Theaterstücken, besonders im Fache des Lustspiels, geltend gemacht hat.

Ebenso Picard, der Schauspieler und Theaterdichter zugleich war, und im Lustspiel eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit an den Tag legte. —

Unfruchtbarer als die Revolutionszeit zeigte sich das Kaiserreich an dramatischen Dichtungen und Dichtern, und kein einziges hervorstechendes Talent, das sich vorzugsweise als ein Organ dieser Periode bekundet, wüßten wir zu nennen. Manche Dramen erregten freilich damals bei ihrem Erscheinen eine au-

genblickliche Senſation, aber dies war weniger das Verdienſt der Dichter, welche mit allen ihren Productionen ſich doch nicht über die Mittelmäßigkeit erhoben, als das Verdienſt des großen und in ſeinem Genre unvergleichlichen Schauſpielers Talma, der zur Zeit des Kaiſerreichs mit wahrhafter Künſtlermacht die Bühne beherrſchte, und durch die vollendete Gewalt ſeines Spiels ſelbſt ſolchen Stücken Werth und tiefere Schönheit verlieh, die an und für ſich dieſer Vorzüge entbehrten. Durch Talma's Spiel allein ſind die Dramen Jean Michel Pichat's bekannt geworden, und ſelbſt Caſimir Delavigne verdankt einen großen Theil des Erfolges, den ſein Drama L'Ecole des Vieillards ſich erwarb, der meiſterhaften Darſtellung Talma's.

---

9. Die neuromantiſche Schule.

Die neue literariſche Bewegung, welche in Frankreich in der Reſtaurationszeit von der ſtrebenden franzöſiſchen Jugend begonnen wurde und vorzugsweiſe als Romanticismus ſich conſtituirte, wurde auch für die Bildung der dramatiſchen Poeſie der Franzoſen

von entscheidendem Einfluß, und führte und vollendete zum Theil gerade im Drama ihre epochemachenden Kämpfe. Dieser französische Romanticismus war in seiner ursprünglichen Entwickelung eigentlich nur eine allgemeine Emancipationsbestrebung, um Sprache und Poesie Frankreichs von den überlieferten abgeschlossenen Normen des Ancien Régime, die noch immer die ausschließliche Bedeutung der Classicität behalten hatten, loszuringen. Die in dieser Zeit sehr lebhaft gewordene Verbreitung deutscher und englischer Poesie in Frankreich, wie auch die Hinneigung zu dem in eigenen geistigen Gesetzen schaffenden Gedankenleben der deutschen Philosophie, welche den kernhaftesten Theil der französischen Jugend beseelte, gab für das Hervorgehen dieser Bewegung ohne Zweifel die tragenden und reizenden Grundelemente ab. —

Die Partei der Romantiker, welche unter diesem Namen zunächst nur einen freien productiven Gegensatz gegen die alten versteinerten Normen der Classiker ausdrücken wollte, ging dabei ursprünglich nur von dem Princip aus, daß die innere Macht des Gedankens und Gefühls eine geistige Alleinherrschaft über Sprache und Wortbildung begründen müsse, in demselben Maaße aber auch, in dem das freie

Recht des Gedankens in der Sprache anerkannt werden sollte, auch der Lebensinhalt der Poesie selbst sich zu befreien und auszudehnen habe.

In dieser Emancipation der französischen Darstellung, wie wir den Romanticismus in seinem allgemeinsten Wesen bezeichnen können, waren schon einige frühere Schriftsteller, namentlich Frau von Staël, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre bedeutungsvoll und mächtig einwirkend vorangegangen. Besonders ist der literarische Charakter Chateaubriand's in seiner großen geistigen Vielbeweglichkeit und productiven Eigenmacht als Prototyp der neuromantischen Schule Frankreichs zu bezeichnen, die auch ihre innere und politische Verwandtschaft mit ihm zuerst dadurch bethätigte, daß sie anfänglich mehr in einem mittelalterlich royalistischen Geist und nach ritterlichen und katholischen Tendenzen sich gestaltete. Erst in der Weiterentwickelung des Romanticismus wurden die Anhänger und Vertreter desselben, namentlich durch die künstlichen Veranstaltungen ihrer sich als classische Dichter fortbehauptenden Gegner, auch in die politische Opposition hineingetrieben, und gruppirten sich dadurch, besonders aber seit der Juli-Revolution, immer entschiedener als ein Element des Fortschritts und der Freiheit des ganzen Natio-

nallebens. So reichten ſieben claſſiſche Dichter bei Karl X. die bekannte Bittſchrift ein, welche eine obrigkeitliche Aufrechterhaltung der Claſſicität des Théâtre français bei dem König begehrte. Unter dieſen ſieben Claſſikern befand ſich auch der Satiriker Baour-Lormian, welcher der am meiſten geharniſchte Gegner der jungen Romantiker war.

Als das Haupt der neuen romantiſchen Beſtrebungen haben wir den genialen Dichter Victor Hugo zu bezeichnen, der zuerſt freilich das Opfer des Parteihaſſes wurde, welcher ſich bei der Aufführung ſeines Cromwell auf eine augenblicklich vernichtende Weiſe gegen dieſes Stück entladen hatte. Doch ließ Victor Hugo, in dem unerſchütterlichen Bewußtſein ſeiner hohen poetiſchen Beſtimmung und ſeines neuen Wollens, das Stück drucken (1827), und verſah es mit einem ausführlichen Vorwort und Bekenntniß über die romantiſche Aeſthetik, worin er die neuen Principien derſelben vollſtändig und kritiſch zu begründen ſuchte. Victor Hugo hatte in dieſem Drama zuerſt einen entſcheidenden Kampf gegen die den freien Geiſt der Dichtung feſſelnde Claſſicität geführt, und darin auch jene vielberühmten drei Einheiten niedergeworfen, an deren Stelle er eine lebendige Fülle wechſelnder Wirklichkeit ſetzen wollte. Es

tritt jedoch die neue Gestalt des französischen Drama's hier noch ziemlich roh und unharmonisch auf, und man muß die polemische Bedeutung, welche es für den poetischen Zeit- und Nationalkampf gewann, eigentlich als sein Hauptinteresse anschlagen. In den beigefügten kritischen Ausführungen über das neue System trägt sich Victor Hugo noch mit dem Ideal eines vorzugsweise christlichen Drama's, indem er das Romantische und das Christliche schlechtweg identificirt, und zum Träger und Gestalter dieser wahrhaft modernen Einheit das Drama bestimmt. Ein reines und unvermischtes Schönheitsideal giebt es nach dieser merkwürdigen Auseinandersetzung nicht. Mit dem Schönen muß auch das Häßliche, mit dem Anmuthsvollen das Mißgestaltete, mit dem Erhabenen das Groteske, wie mit dem Guten das Böse und mit dem Schatten das Licht sich verbinden. Diese Mischung ist das wahre Wesen der Schöpfung, der Wirklichkeit, und die letztere unter diesem Gesichtspunkt ihres inneren Widerspruchs und Gegensatzes betrachten, heißt sie zugleich christlich und poetisch anschauen. Mit der Anerkennung dieser Negation in dem Schönheitsideal hat Victor Hugo zugleich das neue Princip bezeichnet, welches er, im entschiedenen Gegensatz gegen die alte und classische Kunst,

in die Poeſie ſeiner Zeit eingeführt zu ſehen verlangt. Das romantiſche Drama wollte ſich alſo zu einem treuen und ſchonungsloſen Spiegel der Wirklichkeit ſelbſt machen, und erhob dadurch den Anſpruch auf die Geſtaltung einer inneren wahrhaften Lebenspoeſie, welche in der die Wirklichkeit überbietenden und ſcheinbar veredelnden claſſiſchen Tragödie mehr eingeengt als freigelaſſen worden war. Damit bemächtigten ſich auch die nach dem neuen Princip ſchaffenden dramatiſchen Dichter einer Hauptaufgabe der modernen Poeſie, nämlich die Sünde und das Laſter darzuſtellen, und zogen ſich dadurch auch vielfältig den Vorwurf der Unſittlichkeit zu, der, in manchem Betracht gegründet, unter einem höheren Geſichtspunkt aber auch wieder aufzuheben iſt.

Victor Hugo aber hatte der von ihm geführten neuen Schule zuerſt durch ſeinen Hernani, und zwar auf dem Théâtre français ſelbſt, den glänzendſten und nachhaltigſten Sieg verſchafft, und von dem Tage der erſten Aufführung dieſes Stückes (25. Februar 1830) datirt man eigentlich die Herrſchaft der neuromantiſchen Poeſie in Frankreich. Es folgten darauf ſeine Dramen: Marion Delorme, le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, die Burggrafen u. a., die, bei vielem Ausgezeichneten

in Haltung und Durchführung, doch alle mehr oder weniger an dem einen Grundfehler des Harten, Uebertriebenen, Gefühlsverletzenden und Geschmackswidrigen leiden. Victor Hugo steht uns überhaupt als Lyriker und Romandichter größer und vollendeter da, wie als Dramatiker, obwohl er als letzterer den Charakter seiner poetischen Epoche bestimmt hat.

Im eignen Interesse der neuen dramatischen Schule lag es, die Kenntniß und Aufnahme Shakspeare's, als des Meisters in der Erschaffung der poetischen Wirklichkeit auf der Bühne, in Frankreich zu befördern. Von diesem Gedanken wurde ohne Zweifel der Romantiker Alfred de Vigny geleitet, als er (1830) eine ziemlich getreue Uebertragung des Shakspeare'schen Othello unternahm und das Stück zugleich auf die Bühne brachte. Aber das zum Theil durch kleinliche Umstände herbeigeführte Mißglücken der Aufführung zeigte, daß, trotz der neuen Wirkungen der Romantiker, die Franzosen noch immer nicht diese kleinen Realitäten der Wirklichkeit, wie z. B. das Schnupftuch, das im Othello eine so verhängnißvolle Rolle spielt, in der Tragödie zu ertragen und richtig aufzufassen verstanden. Der günstige Moment, Shakspeare bei den Franzosen heimisch zu machen, schien hiermit für immer verloren.

Zum Theil auf der Gegenseite steht in diesen neuen dramatischen Bestrebungen Casimir Delavigne, der als Liberaler schon durch die erste politische Stellung, welche der französische Romanticismus einnahm, sich in einem feindlichen Verhältniß zu ihm befinden mußte, und demgemäß auch als Classiker bezeichnet wurde. Der vorwaltend correcte, maaßvolle und rhetorisch ausgearbeitete Charakter seiner poetischen Darstellung ließ ihn auch vorzugsweise in dieser Norm erscheinen, mit der er sich jedoch auch in dem neuen Frankreich eine bedeutende Popularität erwarb. Seine Dramen gewannen besonders durch die geschickte und elegante Behandlung bedeutsam historischer Stoffe viel Beifall und Anerkennung, darunter besonders les Vêpres Siciliennes (1819), Marino Faliero (1829), Louis XI., und les Enfans d'Edouard, obwohl man ihnen einen eigenthümlichen poetischen Kern nicht zuzugestehen vermag. Als Komödiendichter hat er noch am meisten originelle Anläufe genommen, besonders in dem Stück les Comédiens (zuerst 1823), worin er eine treffende Satire gegen die alten und eingerosteten Zustände des Théâtre français unter der Restauration gab. Einen bedeutenden Erfolg hatte auch sein Lustspiel l'Ecole des vieillards, das er nach den englischen Stücken the school for scan-

dal und the country girl arbeitete, und das faſt auf allen Bühnen Europa's geſehen worden iſt.

Das Intereſſe dieſer dramatiſchen Bewegungen iſt in Frankreich gegenwärtig bereits als vorübergegangen und erſchöpft anzuſehen, und der Romanticismus hat ſich als ein Uebergangsmoment der franzöſiſchen Nationalbildung erwieſen, von dem in dieſem Augenblick ſchon keine Rede mehr iſt. Die dramatiſche Production aber arbeitet ſeitdem mit ungeheurer Regſamkeit und Fruchtbarkeit in der theatraliſchen Maſſe fort, in welcher ſich die Typen des geſellſchaftlichen Nationallebens auf eine immer anziehende, wenn auch der höheren poetiſchen Geſtaltung mehr und mehr entrathende Weiſe, abdrücken. Der Hauptrepräſentant dieſer maſſenhaften Theaterproduction, die mehr dem franzöſiſchen Naturell als der ſchaffenden Kunſt angehört, iſt der unerſchöpfliche Scribe, der ächte Ausdruck der franzöſiſchen Theaterluſt, in welcher ſich die wichtigſten Dinge des geſellſchaftlichen und nationalen Lebens in Wohlgefallen auflöſen müſſen. Er, und die tauſend anderen franzöſiſchen Bühnendichter, bei denen man ebenſo wenig nach dem Namen fragt, wie bei den Rhapſoden des alten Volksepos, helfen die beſtändige Fluctuation und Gährung des franzöſiſchen Lebens unterhalten, das hier mit

einer außerordentlichen Naivetät und Offenheit alle ſeine geheimen Schäden und Zerklüftungen auf der Bühne ſehen läßt. Die heutigen franzöſiſchen Theaterzuſtände ſind wie ein täglich erſcheinender Anklagebericht über die nationale und ſociale Zerfallenheit Frankreichs, aus welchem Bericht bei einer neuen Abrechnung über das Schickſal der Nation die merkwürdigſten Thatſachen zu benutzen ſein werden.

Achter Abſchnitt.

Das deutſche Theater.

Digitized by Google

1. Die Möglichkeit eines deutschen Nationaltheaters.

Die Kunstepoche des deutschen Theaters theilt mit der Wiedererweckung und höheren Gestaltung der Nationalpoesie durch die schlesischen Dichterschulen im siebzehnten Jahrhundert dieselben Anfänge. Der in dem barbarischen Völkergetümmel des dreißigjährigen Krieges völlig auseinandergebrochene deutsche Nationalcharakter hätte freilich einer tiefgreifenderen geistigen und productiven Bewegung bedurft, um sich wieder in sich zusammenzufügen und zu einer einheitlichen Gestalt zu gelangen, als um diese Zeit von der deutschen Kunst her geschah, die ehrlich gemeinte, aber innerlich machtlose und eigentlich nur in der Aufstellung gebildeterer äußerer Formen erhebliche Anstrengungen machte.

Die Begründung eines deutschen Nationaltheaters, die freilich nie ohne ein einheitliches politisches Nationalleben gelingen kann, würde gerade in dieser Zeit besonders erfolgreich und bedeutungsvoll sich

willkürlichen Allerlei zusammengekehrt und nach verschiedenfach örtlichen, höfischen und gesellschaftlichen Bedürfnissen eingerichtet wurde, so konnte es nur immer in ein Mißverhältniß mit der wahrhaft dichterischen und dramatischen Production treten und am allerwenigsten eine sicher leitende organische Form für dieselbe abgeben.

Die Poesie des Drama's bleibt in Deutschland entweder eine einsame und geheime Kunst, die ganz gegen ihre Natur auf ein von der Welt abgeschlossenes Stillleben angewiesen ist, oder sie wirft sich in einen ihr nicht ebenbürtigen Theaterzustand weg, der sie auch nur brauchen kann, nachdem er sie verstümmelt hat. An einzelnen glücklichen und großen Momenten, wo ein günstiges Zusammentreffen stattgefunden hat, fehlt es zwar nicht, aber es ließ sich von jeher so wenig eine zusammenhängende Entwickelung und Fortbildung dabei wahrnehmen, daß man mit Recht den Deutschen den Besitz eines nationalen Theaters absprechen kann, was sich in der neuesten Zeit sogar bis zu einem gänzlich erschöpften Verbrauch der darstellenden Theater-Talente verschlimmert hat.

Die Geschichte des deutschen Drama's mag daher ein noch so bedeutendes literarhistorisches Interesse

in Anſpruch nehmen können, ſo wird dies Intereſſe jedenfalls in etwas Anderem beruhen, als in dem der dramatiſchen Dichtung und Form ſelbſt, die dabei in der Regel nur das Unweſentliche und Zufällige, oder vielmehr das bloße Gefäß für einen hineingeſchütteten geiſtig bedeutſamen Inhalt ſein werden. Die Literaturgeſchichte des deutſchen Drama's hat nur als Geſchichte des deutſchen Bildungsgeiſtes, in welcher Beziehung ſie hier nicht zu unſerer Aufgabe gehört, auf eine hervortretende Bedeutung Anſpruch zu machen. Für die dramatiſche Kunſtform als ſolche wird darin nichts feſtgeſtellt und gebaut, und dieſe erſcheint mehr oder weniger unbetheiligt bei Darſtellungen, die entweder nur die ganz ſinnliche und geſellſchaftliche Ausfüllung des Theaterabends zu ihrem Endzweck haben, oder die allgemeine geiſtige und philoſophiſche Bewegung der Nation in ſich aufnehmen, von der aber in jeder anderen Form ebenſo gut und vielleicht noch beſſer und erſchöpfender hätte Zeugniß abgelegt werden können.

Bei den Engländern, Spaniern, Franzoſen, zum Theil ſelbſt bei den Italienern, handelt es ſich in der Geſchichte ihrer dramatiſchen und theatraliſchen Zuſtände um die Aufſtellung von nationalen Kunſtformen, die gerade nur in dieſer Volks-Oeffentlichkeit

des Theaters zur Geltung und Wirkung gelangen können, und das schaffende Talent dazu in einer bestimmten und tragenden Norm heranziehen. Von solchen Kunstformen ist im deutschen Drama und Theater nur ausnahmsweise und als individuelle Einzelversuche hervorragender Geister die Rede, die aber damit die allgemeine Kunstwidrigkeit, welche in Deutschland auf diesem Gebiete vorherrscht, niemals überwunden oder auch nur bei Seite gedrängt haben. So bleibt in der Zeit, wo Schiller und Goethe ihre hochangelegten, auf die Ideale der Kunst und der Nation gestützten Bestrebungen für das deutsche Theater unternommen haben, doch immer Kotzebue der Meister der deutschen Bretter, und dieser Autor stempelt recht eigentlich das theatralische Vergnügen und Behagen der Nation mit seiner die Alltäglichkeit und den gemeinen Lebensschlendrian raffinirt ausbeutenden Muse.

---

2. Wiederbeginn des deutschen Drama's im siebzehnten Jahrhundert.

In der ersten schlesischen Dichterschule, welche durch Martin Opitz gegründet wurde (um-

gefähr von 1624—1670), geschehen die ersten Anregungen und Versuche zu einer kunstmäßigeren Bildung des deutschen Drama's. Martin Opitz (geboren 1597) erscheint überhaupt als der Formgeber der neueren deutschen Dichtkunst, deren Vater er deshalb auch mit einigem Recht genannt wird, ein Ehrennamen, welcher durch Gottsched in die deutschen Literaturgeschichten eingeführt worden zu sein scheint. Der in einer weit schlimmeren Kategorie unsterblich gewordene deutsche Kunstkritikus zeigt nämlich die Uebersetzung, welche Martin Opitz von den Trojanerinnen des Seneca veranstaltete (1625) mit der Bemerkung an: daß dies der erste Versuch eines ordentlich eingerichteten Trauerspiels in sechsfüßigen jambischen Versen nach dem Muster der Alten sei, wodurch sich Opitz zum Vater unserer heutigen theatralischen Dichtkunst gemacht habe, und was um so bemerkenswerther sei, da diese Arbeit schon zwölf Jahre vor Corneille's Cid entstanden.[1]

Opitz übersetzte auch die Antigone des Sophokles (1636), welcher Uebertragung aber weiter keine Bedeutung zuzugestehen sein möchte, als daß sie die erste war, die von einer griechischen Tragödie in

1 Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst (Leipzig, 1757) I. 184.

deutschen Versen gemacht wurde. Zugleich wandte Opitz in dieser Uebersetzung schon den Alexandriner in einer festeren prosodischen Form an, als die Franzosen bis dahin gethan hatten, welche noch keine eigentliche Messung, sondern nur eine Abzählung der Sylben darin stattfinden ließen. Zur eigenen Production für die deutsche Bühne schien er sich nicht berufen zu halten, obwohl er, wie aus der Vorrede zu seiner Judith hervorgeht (einem nach italienischen Vorbildern gearbeiteten Singspiel, 1635) das Schauspiel für eine „herrliche Kunst" ansieht, welche „eben wie andere, aus Nachläßigkeit und Unverstand der Leute sogar verloschen." Er bemerkt ferner: „seine Judith könne sich des Titels eines vollkommenen Schauspiels nicht rühmen, alldieweil ihr soviel an Schönheit, und demjenigen, was der Gelehrte Künstler Aristoteles haben will, allerseits fehlet, daß ich sie auf den Platz und vor die Augen so vieler Richter zu stellen Bedenken trüge: wann ich nicht hoffete, es würden die Sachen, davon darinnen gehandelt wird, die Ehre Gottes nämlich, die Liebe des Vaterlands, und die Handhabung der Keuschheit, dasjenige, was an ihr tadelhaftig und nicht sonder Mackel ist, etlicher Maßen bekleiden und verdecken." —

Der Judith hatte Opitz schon sein schäferliches

Singſpiel Daphne vorausgehen laſſen, welches gewöhnlich als das erſte deutſche Singſpiel und zum Theil auch als Anfang der deutſchen Oper bezeichnet wird. Opitz combinirte dies Stück ebenfalls nach italieniſchen Muſtern, und folgte wohl beſonders der Daphne des Rinuccini, zum Theil auch dem Pastor fido Guarini's. Dies Stück wurde in der muſikaliſchen Compoſition des Dresdener Kapellmeiſters Schütz am Hofe des Churfürſten Johann Georg I. zur Feier eines fürſtlichen Beilagers aufgeführt.

Dieſe zerſtreuten Arbeiten des Opitz für das deutſche Theater konnten auf daſſelbe nur eine ſehr formelle Einwirkung äußern. Opitz wird das Verdienſt behalten, daß er die neuere deutſche Dichterſprache in einem geſchmackvollen und tadelloſen Typus ausarbeitete. Ein dieſelbe wirklich mit poetiſchem Inhalt erfüllender productiver Geiſt erſchien zuerſt in Paul Flemming, und auf einer umfaſſenderen ſchöpferiſchen Grundlage in Andreas Gryphius (1616—1664), der es mit einer großen urſprünglichen Dichterkraft unternahm, vorzugsweiſe das deutſche Drama anzubauen.

Das Seltſame und Außerordentliche, welches im Charakter dieſes Mannes lag, wurde auch der Grundzug ſeiner dramatiſchen Dichtungen, in denen ein

Digitized by Google

starkes und vielbewegliches Gemüth sich offenbart und ein ernster, kräftiger Sinn das Leben ergreift. Man hat diesen Dichter zuweilen früher mit Shakspeare verglichen, besonders ist dies von Elias Schlegel geschehen, der eine eigene Abhandlung darüber „Vergleichung Shakspeare's und A. Gryphius" (im dritten Bande seiner Werke, Kopenhagen und Leipzig, 1764) geschrieben. Dabei figurirt vornehmlich auch der sehr äußerliche Umstand, daß Gryphius in demselben Jahre geboren, in dem Shakspeare gestorben.

Gryphius scheint sich aber vielmehr das holländische Theater zum Muster genommen zu haben, welches er durch seinen eigenen Aufenthalt in diesem Lande kennen gelernt hatte. In den Niederlanden war die Bühne schon in den Zeiten der Reformation und des Abfalls der Niederlande auf einer durchaus volksthümlichen und nationalen Grundlage hervorgegangen, und die sogenannten Rederijker oder Rhetoriker, die als zunftmäßig organisirte Sängerschulen die Poesie verbreiteten, zogen auch zuerst mit dramatischen Spielen in den Städten und auf dem Lande herum, und gaben darin bald theatralische Darstellungen der biblischen Geschichte (welche sich sogar Sonntags an den regelmäßigen Gottesdienst

anschließen durften), bald setzten sie auch historische Begebenheiten und politische Vorgänge der Zeit, wie z. B. die Enthauptung von Egmont und Horn, in Scene. Aus diesen Anfängen des niederländischen Volkstheaters gestaltete sich durch Pieter Cornelisz oon Hooft (1581—1647) und, namentlich durch Joost van der Vondel (1587—1679), eine kunstmäßige Nationalbühne, und von Vondels mit wahrhaft dichterischer Kraft erfüllten, obwohl in der Beobachtung der griechischen Formen eingezwängten Tragödieen, deren er 16 geistliche und 14 weltliche geschrieben, hat sich sein Gysbrecht van Amstel noch bis auf den heutigen Tag in vaterländischer Anziehungskraft erhalten.

Das Vorbild der niederländischen Bühne wirkte in Deutschland vornehmlich auf zwei Dichter, auf Johann Klaj oder Clajus (1616—1656), der Lehrer in Nürnberg und nachher Prediger in Kitzingen war, und auf Andreas Gryphius. Der von religiöser Begeisterung getriebene Klaj glaubte auf diesem Wege eine Rückkehr zu den alten christlichen Mysteriendarstellungen finden zu können, und verfaßte in dieser Absicht nach der Weise der Niederländer sein biblisches Drama „Herodes der Kindermörder", welches er selbst in Nürnberg nach dem Sonntags-

gottesdienst vortrug. In derselben Art dichtete er auch „den leidenden Christus“ (Nürnberg, 1644), den „Engel- und Drachenstreit“, „die Auferstehung Jesu Christi“. Aber sei es nun, daß diese neue biblische und geistliche Dramatik in dem schon zu sehr von klassischer und philosophischer Bildung erfüllten Nationalgeist keine Sympathieen mehr erwecken konnte, oder daß auch die dürftige und phantastisch verworrene Behandlung des Dichters ihnen keine Aufnahme mehr zu verschaffen vermochte, es konnte diese Gattung wenigstens keinen nachhaltigen Anbau in Deutschland mehr finden.

Einen mächtigeren Anklang mußte dagegen das Streben des Andreas Gryphius finden, der mit den Erfahrungen eines reich umherbewegten Weltlebens originalen Dichtergeist, klassische Bildung, eine ausgedehnte Kenntniß der fremden Literaturen und das Streben nach einer großen nationalen Wirkung verband. Die in antiker Form und biblischer Richtung meisterhaft geformten Stücke van der Vondels zogen ihn zu productiver Nacheiferung an, und er ergänzte und erweiterte sein Vorbild sowohl durch seine selbständige poetische Schaffenskraft, wie auch durch die tiefere Kenntniß der Antike, die ihm lebendig inwohnte. So ist es merkwürdig, daß er in

dem redneriſchen Ausdruck ſeiner dramatiſchen Perſonen theilweiſe ſogar den körnigen und ſchlagenden Stil des Tacitus wiederzugeben geſucht hat. Sonſt folgt er freilich mehr dem Pathos der Tragödien des Seneca, die in dieſer Zeit ſeltſamer Weiſe einen ſo allgemeinen Einfluß auf die Sprache des modernen europäiſchen Drama's ausüben. Außerdem hatte aber Gryphius auch die italieniſchen und franzöſiſchen Dramatiker vor Augen, und wenn man denken ſollte, daß er aus allen dieſen verſchiedenartigen Einflüſſen nur ein buntſcheckiges Präparat hätte zu Stande bringen können, ſo erwies er hier ſeine ſchöpferiſche Geiſtesmacht gerade darin, daß er aus allen dieſen zum Theil ſich widerſprechenden Bildungs-Elementen den Organismus einer einheitlich in ſich beſtehenden dramatiſchen Compoſition hervorbrachte, wie ſie bis dahin in der deutſchen Poeſie noch nicht erſchienen war.

Unter ſeinen dramatiſchen Arbeiten, welche, wie es ſcheint, ſämmtlich auch zur theatraliſchen Darſtellung gelangten, ſind die drei zuerſt geſchriebenen, Leo Arminius oder Fürſtenmord (1646) in Straßburg gedichtet, Katharina von Georgien und Cardenio und Celinde, auch poetiſch die hervorragendſten und am vollendetſten in der dramati-

schen Form. Im Leo Arminius behandelt er die Ermordung des byzantinischen Kaisers Leo durch den Aufrührer Michael Balbus in einer nicht sehr kunstvoll angelegten Composition, der jedoch einige hochtragische Momente nicht abzusprechen sind. Cardenio und Celinde ist in dunkelglühender romantischer Farbenpracht gehalten, mit dem Streben einer poetischen und psychologischen Charakteristik, die zugleich in einer kraftvollen und energischen Sprache sich ergeht. Bemerkenswerth ist auch die Kunst, mit welcher der Dichter die verwickelte Handlung zusammenzudrängen sucht, um der antiken Einheitsregel zu genügen. In den Chören, welche Gryphius Reyhen nennt, treten namentlich in diesem Trauerspiel besondere poetische Schönheiten hervor. In der Katharina von Georgien, welche der berühmte Schach Abas martervoll hinrichten läßt, weil sie als Gefangene seiner Liebe widerstrebt, ist die Einheit der Zeit genau beobachtet, dagegen mit dem Ort verschiedentlich abgewechselt. Unbedeutend ist der sterbende Papinian (1659) und der kalt historische „Carolus Stuardus oder Ermordete Majestät" (1663), die Hinrichtung Carls des Ersten von England behandelnd, welche der Dichter selbst erlebt hatte, und der er darum wohl eine bedeutsamere und er-

greifendere Phyſiognomie hätte abgewinnen können, als er in dieſer trocken hiſtoriſchen Darlegung ſeines Gegenſtandes gezeigt.

Unter ſeinen Luſtſpielen, welche Gryphius ſelbſt „Schimpf- und Scherzſpiele“ betitelt, iſt auch heutzutage noch ſein übermüthiger Peter Squenz („Absurda Comica, oder, Herr Peter Squenz, Schauſpiel“, nach Gottſched's Angabe zuerſt 1663 gedruckt) bekannt. Gryphius hat darin die in Shakſpeare's Sommernachtstraum vorkommende Geſchichte von Pyramus und Thisbe behandelt, und wenn er auch vielleicht das Shakſpeare'ſche Stück ſelbſt gar nicht kannte, das aber wahrſcheinlich ſchon durch die Engliſchen Comödianten in Deutſchland aufgeführt worden war, ſo hatte er doch bei der Bearbeitung ſeines Peter Squenz ein Stück von dem deutſchen Dichter Daniel Schwenter (1636 zu Altorf geſtorben) vor Augen, woraus er, wie er ſelbſt in der Vorrede ſagt, den Stoff entnommen.[1] Schwenter aber ſcheint entweder ein altdeutſches Faſtnachtsſpiel oder den Shakſpeare'ſchen Sommernachtstraum ſelbſt zu ſeinem Stück benutzt zu haben. Einen originellen Schwank zeichnete Gryphius in ſeinem Horribilicribrifax, worin der renommiſtiſche Soldat, der mit ſpaniſchen,

---

[1] Vgl. L. Tieck, Deutſches Theater II. S. XVI.

französischen und italienischen Brocken um sich wirft, und der Lateinisch und Griechisch sprechende Pedant vortrefflich und in der typischen Manier des römischen Lustspiels charakterisirt sind.

Die Stücke des Gryphius haben alle eine regelmäßige Eintheilung in fünf Acte, die bei ihm Abhandlungen heißen, so wie er die Scenen Eingänge benennt. Eigenthümlich ist dem Gryphius die Richtung auf das Element des Wunderbaren und Gespensterhaften, das in seinen Dramen, oft mit einer großen Kraft der Phantasie, eine so hervorragende Stelle einnimmt, und bei ihm mit um so intensiverer Macht auftritt, als der Dichter selbst, wie aus mehreren Zügen in seiner Biographie ersichtlich ist, mit einem eigenthümlichen Glauben den geheimnißvollen und dämonischen Elementen des Daseins hingegeben war. Dagegen ernüchterte er auch wieder seine Erfindungen durch allegorische und didaktische Elemente, durch moralische Sprüche und ein sentenziöses Pathos, womit er seine Poesie überfüllte.

Als Uebersetzer lieferte er das Trauerspiel Vondel's: „die Gibeoniter oder die sieben Brüder", und die „Säugamme", Scherzspiel aus dem Italienischen des G. Razzi, in Prosa geschrieben.

Der bedeutenden dramatiſchen Natur des Gryphius ſcheint zwar eine durchgreifende Anerkennung und Wirkung bei ſeinen Zeitgenoſſen nicht gefehlt zu haben, aber die eigentlich populaire Dramatik jener Epoche, in welcher ſich der Lieblingsgeſchmack der Zeit frei und bunt ausprägte, beruhte in jenen ſchäferlichen Singſpielen, welche durch die Daphne des Opitz in Aufnahme gekommen waren, und die ſich als „dramatiſche Schäfereien", „Waldkomödien", und allegoriſche Feſtſpiele, die zu ihrer prächtigen Ausſtattung bald auch das Ballet herangezogen, in ungeheurer Menge zahllos verbreiteten. Die ſchäferliche Dramatik dieſer Zeit ſtellt ſich uns beſonders dar in Stücken von J. W. Lauremberg („Aquilo entführt Orithyia" und „Phineus von der Harpyie befreit", 1635), Herm. Heinrich Scherer („Daſnis und Chryſillä Liebe, Schäferſpiel", und „der Schafdieb, eine Waldcomödie", Hamburg, 1638), dem fruchtbaren geiſtlichen Liederdichter Johann Riſt, der auch als Dramatiker alle möglichen Tonarten anſchlug, und Feſtſpiele, Ballets und theatraliſche Spiele aller Art auf Beſtellung der Fürſten und der Schauſpielertruppen ſchrieb („Perſeus, Tragödie", Hamburg, 1634, „Wallenſtein", 1647, „das friedewünſchende Deutſchland", Hamburg, 1647, „das

friedejauchzende Deutschland", Nürnberg, 1653, „Depositio Carunti typogr., Lust- und Freudenspiel", 1654), von Michael Schneider, dem geistlichen Liederdichter Georg Neumark („Keuscher Liebesspiegel", Thorn, 1649, „der hochbetrübt verliebte Hirte Myrtillus", Königsberg, 1649, auch „politische Gesprächspiele", Weimar, 1662), Siegmund von Birken, Jacob Schwieger („die verführte Schäferin", 1660, „Filidors des Dorferers I. Theil der Trauer-, Lust- und Mischspiele", Rudolstadt, 1665, „Ermelinde", Rudolstadt, 1665, „die Wittekinder", Jena, 1666), David Schirmer, der schon eine Ballet-Oper schrieb („Ballet von dem Paris und der Helena", Dresden, 1650).

Der Geschmack an diesen Spielen wurde auch poetisch durch die literarischen Gesellschaften dieser Zeit, durch die Pegnitzschäfer, die Fruchtbringenden und wie sie sich sonst nennen mochten, gefördert und ausgebreitet. Ferner ließ ein phantastisch verworrener Sinn, wie er sich der Deutschen in und nach der Periode des dreißigjährigen Krieges auf die seltsamste Weise bemächtigte, und die innere Zerfahrenheit des ganzen Nationallebens charakteristisch bekundete, (wie denn Phantasterei immer das entschiedenste Zeichen geistiger Schwäche und äußerer Haltungs-

losigkeit ist), diese dramatischen Wunderlichkeiten immer üppiger gedeihen. Drittens war es das Vergnügen der Höfe, welches in diesem Jahrhundert auch in Deutschland seine ästhetischen Anforderungen stellte, und die dramatischen Mischgattungen: Festspiel, Ballet und Oper, in seine auch durch den reichsten Prunk der Ausführung belohnten Dienste nahm. In den Hofkreisen selbst konnte man der Versuchung nicht widerstehen, Komödie zu spielen, und es kamen dort um diese Zeit die sogenannten Wirthschaften in Mode, wie man die Aufführung extemporirter Maskenspiele bei Hofe bezeichnete, in welchen selbst die höchststehenden fürstlichen Personen Rollen zu übernehmen pflegten.[1] In einem freien Gegensatz dazu lief auch in den unteren abgeschlossenen Kreisen des Volkslebens ein bunter Faden dramatischer Production fort, die sich behaglich und genügsam auf den Puppentheatern einspann, und dort die eigenthümlichen Marionettenspiele des Don Juan, Doctor Faust, Genovefa, Burggeist, Stiefmutter, Prinzessin mit dem Schweinerüssel u. s. w. in großer Anzahl erschuf. Diese dramatische Volksproduction, welche sich durch den vornehmen Pomp der schäferlichen und höfischen

[1] Franz Horn, Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen II. 234 flgd. — Flögel, Geschichte des Grotesken 241.

Dramatik nicht irre machen ließ, schöpfte ehrlich und sinnig an den Quellen der Volkssage, und gestaltete daraus oft so kräftige, drastische und bedeutungsvolle Züge, wie sie das Kunstdrama auf allen Stufen seiner Bildung hätte brauchen können. Eine literarhistorische Untersuchung über die Geschichte des deutschen Puppenspiels, das noch wenig aufgeklärt ist, würde in jedem Betracht eine lohnende Arbeit sein.

Diese seltsam durcheinander geworfenen Zustände deutscher Dramatik im siebzehnten Jahrhundert konnten auch durch die Bestrebungen der zweiten schlesischen Dichterschule (1670—1700) nicht auf eine höhere Staffel und zu einem einheitlichen productiven Charakter heraufgehoben werden. Der Dramatiker dieser Schule ist Caspar Daniel von Lohenstein (1635—1683), dessen poetische und in der Literaturgeschichte besonders mit seinem Namen gestempelte Manier vornehmlich in der Lyrik und in seinem großen Roman Arminius und Thusnelda sich verewigt hat. In seinen dramatischen Arbeiten, in denen er dem Gryphius nachzufolgen strebte, konnte er nur den Charakter desselben übertreiben und phantastisch verzerren, aber nicht seine ursprünglich vorhandene großartige Kraft erreichen. Seine erste

Tragödie: Ibrahim Bassa[1] ist eine Knabenarbeit, welche im funfzehnten Lebensjahre des Dichters entstanden, jedoch in einer theilweise schönen und bilderkräftigen, noch keineswegs überladenen Sprache gehalten ist. Den Stoff entnahm er aus einem französischen Roman des Scudéry, welcher Autor überhaupt auf die deutschen Schriftsteller der damaligen Zeit manchen Einfluß übte. Seine folgenden Stücke sind: Cleopatra (1661), Agrippina und Epicharis (1665), welches mit den scandalösesten und grausamsten Scenen überfüllte Stück der Dichter einer Herzogin in Schlesien zueignete, weil, wie er sagt, die Laster der Agrippina nirgend bessern Schutz, als bei den Tugenden der durchlauchtigen Frau finden könnten; Sophonisbe, 1666 zur Vermählung Leopolds des Ersten mit der Infantin von Spanien geschrieben, worin Dido im fünften Act den Untergang Carthago's, die Herrlichkeit der österreichischen Monarchie und die Vermählung des Kaisers mit der Infantin prophezeiht; Ibrahim Sultan, 1673, ebenfalls ein Festspiel zur Vermählung Leopolds mit der Erzherzogin Claudia Felicitas.

[1] Abgedruckt in Tieck's deutschem Theater II. Vgl. Vorrede XIX.

3. Oper und Ballet.

Es wollte ſich alſo auch durch die begabteſten Geiſter Deutſchlands kein Nationaltheater in dieſer Zeit geſtalten, ſondern das barbariſche Allerlei der Zuſtände, welches die ganze Epoche charakteriſirte, drückte ſich vornehmlich auch in dieſen verworrenen dramatiſchen Verſuchen aus. Bemerkenswerth trifft damit die in dieſem Jahrhundert immer mehr überhand nehmende Vorliebe für Oper und Ballet, und die ebenſo prunkvolle als productive Pflege derſelben, bei den Deutſchen zuſammen. Dieſe Gattungen, die wir zuerſt in Italien als Ausgeburten und Symptome kranker geſellſchaftlicher und politiſcher Verhältniſſe haben auftreten ſehen, begegnen uns hier in Deutſchland abermals als dieſe anſpruchsvollen Zwitterbildungen einer zu keinem wahren Inhalt gelangenden Zeit.

Das ſich mit dem Ballet verbindende Singſpiel, welches der luxuriöſe Hofbedarf mehr und mehr zur vollſtändigen Oper ausbildete, hatte beſonders an dem churfürſtlichen Hofe in Dresden eine ergiebige Stätte gefunden. Dort war ſogar „ein Ballet der Glückſeligkeit“ (1655) und ein „Ballet der Natur“ (1662) an verſchiedenen Hoffeſten zur Aufführung

gekommen. Bei allem Pomp und den künſtlichſten und feenhafteſten Maſchinerieen und Verwandlungen, mit welchen dieſe Opern- und Balletdarſtellungen in Scene gingen, und worin ſie hinter der neueſten Bühnenkunſt in dieſer Hinſicht nicht zurückgeſtanden zu haben ſcheinen, muß doch der Eindruck dieſer Aufführungen um ſo wüſter geweſen ſein, da die Kunſt der Muſik, auf welche zur Verbindung dieſer buntſcheckigen und unſinnigen Elemente gerechnet werden mußte, in dieſer Zeit in Deutſchland noch im erſten Beginn der Entwickelung ihrer Mittel begriffen war. Dramatiſche Muſik wurde zwar jetzt von allen Seiten gemacht, und gedieh beſonders in Hamburg durch den Kapellmeiſter Theil, welcher die Opern: „der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch“ (1617) und „Drontes, der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia“ componirte, Reinhard Kayſer aus Sachſen, von dem 116 Singſpiele und Opern mit Muſik verſehen wurden, und welchen beſonders die fruchtbaren Operndichter Chr. H. Poſtel (Verfaſſer von 25 Operntexten), Chr. Fr. Hunold („Singſpiele“, Hamburg, 1704, „theatraliſche Gedichte“, Hamburg, 1715) und Barthol. Feind unterſtützten, welcher letztere auch eine an intereſſanten Angaben reiche Abhandlung über die Oper ſeiner

Zeit (vor der Sammlung ſeiner Gedichte) ſchrieb und darin ſchon auf Shakſpeare als auf den großen engliſchen Tragikus hinweiſt. Außerdem iſt auch hier ſchon Händel zu nennen, der Director des Hamburger Orcheſters wurde, und hier ſeine erſten Jugendopern „Almira", „Florinde", „Nero" aufführen ließ.

Es iſt überhaupt überraſchend, gerade Hamburg in dieſer Zeit als einen Hauptſitz des deutſchen Opernweſens zu erblicken. Das dortige Opernhaus war von Gerhard Schott im Jahre 1678 gegründet worden, und man rühmte es ſeinen ausgebildeten Decorations-Einrichtungen nach, daß es die Seiten-Couliſſen neunundbreißig Mal, die Mittel-Decoration aber etliche hundert Mal habe verändern können.[1] Hamburg erwies ſich aber auch darin als die Stadt der materiellen Wirklichkeit, daß es in ſeinen Operndarſtellungen nicht bloß alle Effecte der Götter- und Schäferwelt verbrauchte, ſondern auch ſogar die „Hamburger Schlachtzeit" unter dieſem vielverſprechenden Titel in eine Oper fügte, indem darin in durchaus muſikaliſcher Ausführung Ochſen eingekauft, geſchlachtet und verzehrt werden. Dieſe überragenden Hamburger Theaterbeſtrebungen fachten aber ſchon damals einen tendenziöſen Theaterſtreit an, welchen

[1] Alt, Kirche und Theater S. 368.

der Paſtor an der St. Jacobikirche in Hamburg, Dr. Anton Reiſer, durch ſeine Schrift: Theatromania oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidniſchen Scribenten verdammt" (1681) veranlaßte. Dieſer von beiden Seiten heftig und vielfach geführte Kampf wurde von dem Hamburger Theater-Unternehmer Schott, der ſich in einer eigenen Schrift („Vier Bedenken von Opern") vertheidigte, ſo weit getrieben, daß man ſich endlich an die Univerſitäten Wittenberg und Roſtock um ein Gutachten wendete, welches theilweiſe, namentlich hinſichts des Gebrauchs religiöſer Stoffe, zu Gunſten der Oper ausfiel, wogegen auch wieder einzelne Stücke als unſittlich und verwerflich bezeichnet wurden.[1]

---

4. Die deutſchen Schauſpielergeſellſchaften im ſiebzehnten Jahrhundert.

Ein günſtigerer Boden für das künſtleriſche Gedeihen dramatiſcher Poeſie ſchien freilich gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts durch feſtere Organiſa-

1 Alt, Kirche und Theater S. 370.

tionen des deutschen Schauspielerwesens gewonnen zu werden. An die Stelle der umherstreifenden Komödianten, welche durch ausschweifendes und verächtliches Treiben das ganze Handwerk in übeln Verruf beim Volke gebracht hatten, waren allmählig regelmäßig eingerichtete Gesellschaften getreten, die sich aus gebildeten und kunsteifrigen Mitgliedern zusammensetzten. Vornehmlich wurden jetzt die Universitäten die beste Ergänzungsquelle für den Schauspielerstand, und in Königsberg hatte Andreas Gartner (1646) aus lauter Studenten eine Schauspielergesellschaft gebildet, mit welcher er in Hamburg sehr erfolgreiche Vorstellungen gab. So stiftete auch der gekrönte Poet von Sonnenhammer nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eine solche Gesellschaft gebildeter Schauspieler, ferner Treu, dessen erster Schauspieler Johann Lassenius war, der später Doctor der Theologie und dänischer Hofprediger wurde.

Die bedeutendste Schauspielergesellschaft aber entstand durch den Magister Johann Veltheim (seit 1669), der mit seiner größtentheils aus Studenten gebildeten Truppe abwechselnd in Leipzig, Nürnberg, Breslau und Hamburg spielte. Diese fast zu einem europäischen Ruf gelangte Truppe, welche später auch den Titel der „Königlich Polnischen und Churfürst-

lich Sächsischen Hofkomödianten" erhielt, war in der That die erste in Deutschland, welche künstlerische Erfolge auf den Brettern hervorrief und höhere Wirkungen mit der Bühne im Auge hatte. Je bedeutender die darstellenden Talente waren, die sich hier schon vereinigt hatten, um so fühlbarer mußte freilich der Mangel an einem nationalen dramatischen Repertoir werden, und so drängte hier zuerst das praktische Bedürfniß der deutschen Bühne nach dem Auslande, besonders aber nach dem französischen Theater, hin. Nicht eine geckenhafte Ausländerei der deutschen Nation war es, welche hier zur Nachahmung und Herübernehmung des fremden Geisteseigenthums trieb, sondern es mußte, da die nationale Production hier gänzlich im Stich ließ und jedenfalls zu schwach war, zu dem Fremden gegriffen werden, wenn nicht diese ganze Seite der künstlerischen Bildung von vorn herein aufgegeben und unbefriedigt bleiben sollte. Die Veltheim'sche Truppe bewies in dieser Hinsicht einen sehr guten Tact, indem sie ihr Repertoir durch Uebersetzungen ausländischer Bühnenwerke bestellte, wobei sie vornehmlich nach den Franzosen, aber auch nach Spaniern, Italienern, Niederländern griff. Veltheim besorgte sich selbst eine Uebersetzung der prosaischen Stücke Molière's, die er auch 1694 im

Druck erſcheinen ließ. Außerdem überſetzte Georg Grefflinger (aus Regensburg, kaiſerlicher gekrönter Poet, und Notar zu Hamburg) Corneille's Cid, ſeltſamer Weiſe als „Tragikomödie" (Hamburg 1650), und Lope de Vega's verwirrten Hof (Hamburg 1656), Chriſtoph Kormart den Polyeuct (1669), ein Anderer die Horazier (1662), und ein Pegnitzſchäfer (1724) den Cinna des Thomas Corneille, der ſeinem großen Bruder nicht ſehr ebenbürtig nachgeeifert hatte. Einen glücklichen Wurf that die Veltheim'ſche Truppe auch in der Aneignung jener Entwürfe zu der italieniſchen Stegreif-Komödie (Commedia dell' Arte), welche ſie aus dem Théâtre italien von Gherardi aufnahm und benutzte, und die, in Erweckung der inneren productiven Kräfte des Schauſpielers, gewiß eine gute theatraliſche Schule abgeben konnte. Zur luſtigen Rolle beſtimmte Veltheim einen Courtiſan, wie am ſpaniſchen Hof die luſtigen Cavaliere genannt wurden. Dieſe Figur wurde in Wien, wo die Stegreif-Komödie ihre weitere und vollſtändigere Ausbildung erhielt, durch Stranitzky (1708) zum vollkommenen deutſchen Hannswurſt conſtituirt, der aber dem italieniſchen Harlekin in Kleidung und Geſtalt durchaus ähnlich werden mußte, weil Stranitzky fand, daß er nur da-

durch dem von ihm eingeführten deutſchen Theater in Wien neben dem italieniſchen Eingang verſchaffen konnte.[1]

Ihre Trauerſpiele gab die Veltheim'ſche Truppe gewöhnlich unter der pomphaften Firma der Haupt- und Staats-Actionen, verſtand darunter jedoch eigentlich vorzugsweiſe Ueberſetzungen ſpaniſcher Originalſtücke, die denn auch wohl mit deutſchen Zuſätzen mannigfach verſehen und noch effectvoller überladen wurden.

Wie die Stranitzky'ſche Geſellſchaft in Wien nach dem Muſter der Veltheim'ſchen ſich gebildet hatte, ſo entſtanden nach demſelben höheren Typus auch die „Merſeburgiſche Bande" des Herm. Heinr. Richter (1695), die Elendſohn'ſche Truppe, die Haakſche, die Donner-Spiegelberg'ſche, aus welcher die beſonders durch ihre Verbindung mit Gottſched berühmt gewordene Geſellſchaft der Friederike Karoline Neuberin hervorging. —

[1] Eichhorn, Geſchichte der Literatur IV. 2. Abth. S. 961.

5. Die französische Regelmäßigkeit und die deutsche Correctheit.

Eine Reaction gegen den in der Lohenstein'schen Schule verbreiteten Formen- und Gedanken-Schwulst, dem freilich eine innere productive Grundlage von Poesie nicht abzusprechen war, hatte sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts schon durch den Dichter Chr. Weise aus Zittau (1642—1708) angekündigt, und durch ihn sowohl im Drama als im Roman auf eine im Grunde nur mittelmäßige Weise, die in poetischer Hinsicht dem zu Verdrängenden durchaus nicht ebenbürtig war, verfochten. Seine 32 Theaterstücke sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut[1]; auch erschienen einzeln von ihm: Der bäuerische Machiavellus (Zittau 1679, Erfurt 1724), Markgraf von Ancre (Leipzig 1681). Weise verfaßte schon eine „Theatralische Sittenlehre" (Zittau 1719), von der wir aber nichts als diese Anführung kennen. —

Eine regelmäßige Gestaltung des deutschen Theaters wurde zuerst durch den Heroen aller wässerigen

[1] Im Politischen Redner (Leipzig 1677), Ueberflüssige Gedanken der grünenden Jugend (Leipzig 1680), Zittauisches Theatrum (Leipzig 1683). — Vergl. über ihn Gottsched, Nöthiger Vorrath zur deutschen dramatischen Dichtkunst I. 242. II. 263.

Correctheit, Johann Christoph Gottsched (1700 bis 1766), in einer systematischen Verbindung mit dem französischen Classicismus erstrebt. Gottsched, der schon als Jünger der Wolfischen Philosophie die ganze geistige und erscheinende Welt nur in einem abgeschachtelten Formalismus brauchen konnte, sah denselben hinsichtlich der Bühne am vollendetsten und nachahmenswerthesten ausgedrückt in jener classischen Manier der Franzosen, wie dieselbe sich in den drei Einheiten und in Allem, was sonst typisch zu ihr gehörte, constituirt hatte. Er machte sich deshalb in bester Absicht an die Arbeit, die dramatische Poesie der Franzosen in Uebertragungen auf die deutsche Schaubühne zu verpflanzen, wobei freilich namentlich die Arbeiten der französischen Tragiker, welche ihm unter die Hände kamen, manches Stück Leben lassen mußten, denn die Idiosynkrasie, welche er gegen allen höheren poetischen Schwung in sich trug, durfte nicht nur in seinen eigen gedichteten Arbeiten frei schalten und walten (ein Beispiel davon sein Trauerspiel: Der sterbende Cato, 1732; 10. Aufl. 1757), sondern er ließ sie auch bösartig an den fremden Dichtern aus, denen er allen unnützen Aufwand an Poesie aus ihren Werken herausstrich. Seine poetisch eigentlich besser und feiner organisirte Frau half ihm

dabei als getreuliche Mitarbeiterin, indem ſie ſowohl wacker aus dem Franzöſiſchen wie aus dem Engliſchen überſetzte, als auch ſelbſt vier Luſtſpiele und ein Trauerſpiel Panthea in der von Gottſched heilig geſprochenen deutſch correcten und franzöſiſch regelmäßigen Manier verfaßte.

Die Gottſched'ſchen Theaterbeſtrebungen fanden einen Moment lang beim deutſchen Publikum in der That Aufnahme und Zuſtimmung. Auch hatte er das Glück, von der Neuberin, einer berühmten Schauſpielerin, welche ſeit 1728 das Leipziger Theater (mit einem ihr ertheilten Privilegium) leitete, als unbedingte Autorität anerkannt und auch praktiſch befolgt zu werden. Eine ſeiner theatraliſchen Hauptabſichten war längſt gegen den Hannswurſt gerichtet geweſen, der ihm auf der deutſchen Bühne anſtößig war und gegen welchen er ſich ſowohl aus Correctheitsgefühl wie aus gelehrter Vornehmthuerei ſträubte. Es gelang ihm auch, die Neuberin in ſeine Pläne gegen den Harlekin hereinzuziehen, und die Verbannung deſſelben vom Theater wurde im Jahre 1737 feierlich ausgeſprochen.[1]

[1] Seine kritiſchen Gründe gegen den Hannswurſt entwickelte Gottſched in ſeinem „Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt", und bringt dabei Manches gegen die Anwendung dieſer „phantaſtiſchen Perſon" vor, was nicht ganz bedeutungsleer iſt.

Man würde jedoch dem vielfach geſchmähten Gottſched, deſſen Verdienſte als Literarhiſtoriker und Sammler ihren Werth behalten, Unrecht thun, wenn man ihn bei ſeinen Theaterbeſtrebungen gänzlich in Ausländerei befangen halten wollte. In ſeinem „Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt“ hat er es nämlich an mehreren Stellen ausdrücklich ausgeſprochen, daß die Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen nur einen Uebergang zu beſſern nationalen Productionen bilden ſollen. Er ſagt unter Anderm: „Wir Deutſchen haben uns ſo lange mit Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen beholfen, bis wir allmählig Poeten bekommen haben, die ſelbſt was Regelmäßiges machen können. In meiner Schaubühne[1] habe ich ihnen nunmehr auf die zwanzig und mehr Muſter von der guten Art vorgeleget; wenn ſie ſich den Geſchmack nach dieſen bilden, ſo werden ſie auf keinen unrechten Weg gerathen. Es ſind auch bereits mancherlei Proben von guten Köpfen gemacht worden, die man an verſchiedenen Orten mit Beyfall aufgeführt hat. Es kömmt nur darauf an, daß unſere großen Herren ſich endlich einen Begriff von deutſchen Schauſpielen bei-

[1] Gottſched's Deutſche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten, 1741—1745, 6 Theile, enthält Stücke von Gottſched und ſeiner Frau, von Pitſchl, Gui-ſtorp, Grimm u. A., beſonders aber eine große Anzahl überſetzter franzöſiſcher Tragödien.

bringen lassen: denn so lange sie nur in ausländische Sachen verliebt sind, so lange ist nicht viel zu hoffen. Etliche von unsern Komödianten haben ihre Schaubühne allbereit bei vielen Kennern, durch die ordentlichsten und auserlesensten Stücke, beliebt gemacht. Selbst in Wien hat man schon angefangen, einen Geschmack an regelmäßigen Stücken zu bekommen: und unsers Durchl. Kön. Churprinzen und der Kgl. Churprinzessin Hoheiten, haben sie verschiedene mal ihrer Gegenwart gewürdiget. Ich schweige, was in andern großen Städten, auf verschiedenen Gymnasien und Schulen in ganz Deutschland geschehen ist: und wenn sie fortfahren, so wird mit der Zeit auch in diesem Stücke Deutschland den Ausländern nichts nachgeben dörfen." —

Da es übrigens um diese Zeit im deutschen Nationalleben selbst keine eigenthümlichen Quellen für die dramatische Production gab, so hatte die Aneignung der französischen Dramatik auf dem deutschen Theater schon um deswillen auch ein berechtigtes Moment gefunden, weil auf diesem Wege sich auch die einheimische Gesellschaftssprache, der es noch an aller Ausbildung gebrach, allmählig gefälligere und beweglichere Formen erschaffen konnte.

Wenn man sich nach den „guten Köpfen" um-

ſieht, auf welche Gottſched in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt als auf die Hoffnungen des deutſchen Theaters hinweiſen konnte, ſo möchte unter dieſen zuerſt Johann Elias Schlegel (1718—1749) zu nennen ſein, der freilich im Grunde nicht viel mehr productives Talent als Gottſched ſelbſt beſaß, dem aber wohl eine höhere poetiſche Bildung, die außer an den Franzoſen auch an den Griechen ſich genährt hatte, zu Gebote ſtand. Auch Schlegel iſt eigentlich nur ein Nachahmer der franzöſiſchen Manier, die er in ſeiner Tragödie Herrmann (1743), welche gewöhnlich als ſein beſtes Stück angeführt wird, mit dem ziemlich lebendig herausgetretenen nationalen deutſchen Element in Verbindung bringt. Seine Tragödien, unter denen auch Kanut, die Trojanerinnen und Lucretia zu nennen ſind, und die der Dichter ſelbſt einer fortdauernden Feile und Umarbeitung überwarf, verrathen das Streben nach großer tragiſcher Compoſition und Charakteriſtik und nach einem harmoniſchen Versbau, können aber einem über die Höhe des momentanen Zeitgeſchmacks hinausgehenden Maßſtab nicht genügen. Als Luſtſpieldichter ſuchte er ſich an das Vorbild Molière's zu halten, und franzöſirt auch in dem Ton der Lebensdarſtellung ſelbſt. Sein „Triumph der guten Frauen" fand in ſeiner Zeit

außerordentlichen Beifall; seine anderen Lustspiele: der geschäftige Müßiggänger, der Geheimnißvolle, die stumme Schönheit, sind ziemlich frostiger und langweiliger Natur.

In einem verwandten Streben zeigt sich Johann Friedrich Freiherr von Cronegk (1731—1758), der zwar als Dichter in vieler Beziehung unter Schlegel steht, aber in manchen seiner Poesieen schon einen freieren Weltton hat. Als im Jahre 1757 in einer patriotischen Anwandlung der Berliner Buchhändler und Schriftsteller Nicolai einen Preis von 50 Thalern für das beste deutsche Trauerspiel aussetzte, um das Emporkommen der dramatischen Poesie in Deutschland dadurch zu fördern, gewann Cronegk mit seinem Codrus diesen Preis, obwohl die Nachrichten von seinem Siege ihn nicht mehr am Leben antrafen. Das Stück hat aber nur das Interesse gebildeter Regelmäßigkeit, und außerdem eine wortprunkende rhetorische Kälte, die es heutzutage ganz ungenießbar macht. Mehr dramatische Handlung hat sein Olinth und Sophronia, welches Lessing in der Dramaturgie beurtheilte. Seine Lustspiele „der Mißvergnügte und der Mißtrauische" sind dürftige Jugendarbeiten.

Unter allen diesen Talenten, welche eine Mittel-

ſtufe dramatiſcher Bildung in Deutſchland bezeichneten, war vielleicht Joachim Wilhelm v. Brawe (1738—1758) das bedeutendſte, aber die höheren Hoffnungen, welche das deutſche Theater auf ihn hätte ſetzen können, wurden durch ſeinen in früheſter Jugend erfolgten Tod unterbrochen. Sein Freigeiſt und ſein Brutus (beide Stücke herausgegeben von Leſſing, Berlin 1768) haben eine wahrhaft poetiſche Anlage, ächt dramatiſche Erfindung, originale Kraft der Sprache und der Leidenſchaft. Im Brutus machte er auch zuerſt den Verſuch, den reimloſen Jambus für die dramatiſche Darſtellung einzuführen und dieſelbe dadurch der Rede des wirklichen Lebens anzunähern.

Andere Beſtrebungen, dem deutſchen Theater aufzuhelfen, miſchten ſich aus verſchiedenartigen Beſtandtheilen. Der umherziehende Schauſpieler Johann Chriſtian Krüger (1722—1750) trachtete nach dem Ruhm, der deutſche Molière zu werden, verfolgte dieſe Bahn jedoch im Niedrig-Komiſchen und auf eine allzuplatte Weiſe. („Die Geiſtlichen auf dem Lande", „der blinde Ehemann", „die Candidaten".)

Die vier Luſtſpiele von Chriſtoph Fürchtegott Gellert („die Betſchweſter", „die zärtlichen Schweſtern", „das Loos in der Lotterie", „die kranke

Frau") ſpiegeln nicht die glücklichen und volksthümlichen Seiten dieſes kernhaften Dichters wieder, ſondern ſind mit etwas pedantiſcher Galanterie ausſtaffirt, die gerade dieſem Dichter nicht gut zu Geſichte ſteht. Doch verdient es Anerkennung, daß ſich Gellert in ſeinen Luſtſpielen ſchon ganz auf den deutſchen Boden ſtellte und die fremden Charaktertypen verſchmähte.

Eine vielfältige dramatiſche Productivität entwikkelte der Leipziger Kreisſteuer-Einnehmer Chriſtian Felix Weiße (1726—1804), der ſchon die Alleinherrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks auf dem deutſchen Theater dadurch brach, daß er ſich der engliſchen Bühne zuwandte, und an den Meiſterwerken derſelben ſich dramatiſch zu bilden ſtrebte. Doch kann die Art, wie er Shakſpeare's Romeo und Julia zerarbeitete, ſeinem geſunden Geſchmack und ſeiner poetiſchen Bildung nicht zum ſonderlichen Ruhm gereichen. Der altväteriſche Ton ſeiner Luſtſpiele („die Matrone von Epheſus", 1751, „die verwandelten Weiber", 1752, der Zankapfel zwiſchen ihm und Gottſched) konnte auch nur im erſten Moment ihres Erſcheinens anſprechen. —

6. Die Fortbildung des deutſchen Drama's ſeit Leſſing.

Die großartigen Anläufe zur Gründung eines deutſchen Nationaltheaters, welche durch Leſſing, Goethe und Schiller in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aus umfaſſenden und idealen Abſichten unternommen wurden, werden in der Geſchichte des deutſchen Geiſtes immer von hohem Intereſſe bleiben; ſie haben aber mehr eine wiſſenſchaftliche und allgemein geiſtige Bedeutung, als daß ſie für Theater und Drama ſelbſt wirklich als eine Grundſteinlegung betrachtet werden könnten, auf der eine große Reihe lebendiger und eigenthümlicher Erſcheinungen, wie ſie bei andern Völkern dies Gebiet als ſolches bezeichnen, aufgeführt worden wäre. Die Schöpfungen Leſſing's, Goethe's und Schiller's hat die Nationalliteratur aufgenommen, und ſie müſſen in dieſer ihre dauernde Stelle und Würdigung finden, nachdem ſie auf der deutſchen Bühne nur als Momente einer vorübergehenden Erhebung zum Ideal und zur höheren Geſtaltung erſchienen waren, in welcher Bedeutung ſie nicht durchgreifend Raum finden konnten, ſondern bald der allgemeinen trivialen Sphäre des deutſchen Bühnenweſens, welche die

herrſchende bleibt, ſich unterordnen mußten. Dieſe beſten und edelſten Geiſter unſerer Nation verwandten auf die Wirkungen der Bühne einen reichlichen Theil ihrer Zeit und Kräfte, und gingen mit einigen ruhmreichen Leiſtungen aber mit noch viel mehr ſchmerzlichen Enttäuſchungen und Kraftverluſten aus dieſen Beſchäftigungen hervor, die in Deutſchland immer nur mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit edel und geiſtig bedeutſam erhalten werden konnten. Es mußte ſich immer bald zeigen, daß ſolche Talente, wie Iffland und Kotzebue waren, bei weitem beſſer ſich dazu eigneten, die deutſche Bühne in Beſitz zu nehmen und zu beherrſchen, da dieſe aus der innerſten gemeinen Natur des deutſchen Theaterpublikums ſchöpften, es bei allen ſeinen trivialen Bedürfniſſen, armſeligen Rührungen und ſeinem particulairen Familien-Egoismus zu ergreifen verſtanden, und ihm darum eben dieſen wohlthuenden Kitzel der Selbſtbefriedigung an dem eigenen Nichts verſchafften, der ihm durch ein Hinausführen auf das ideale und hiſtoriſche Gebiet des höheren Drama's nicht erſetzt werden konnte. Es iſt wahr, daß Leſſing's Emilia Galotti, zum Theil auch wohl ſeine Minna von Barnhelm, Goethe's Götz von Berlichingen, Egmont, Clavigo, Taſſo, Iphigenia, Fauſt, und die

Mehrzahl der Schiller'schen Dramen, manche die deutsche Nation hinreißende und begeisternde Vorstellung auf den deutschen Bühnen erlebt haben, aber sie konnten unserm Theater keinen das ganze Gebiet umfassenden und ihm einen productiven Raum eröffnenden Charakter aufdrücken. So ist es gekommen, daß diese Heroen unserer dramatischen Literatur auf der deutschen Bühne durchaus keine Heimath haben und mit derselben nur noch in einem ganz zufälligen Zusammenhang stehen, wozu auch die Theater-Directoren in der Einrichtung ihres Repertoirs eifrig genug das Ihrige thun. Die Werke Lessing's, Goethe's, Schiller's, und aller Derer, die ihnen in höheren dramatischen Gestaltungen nachgestrebt, wie Heinrich von Kleist, Immermann, Zacharias Werner, stehen da, wo sie noch zur Aufführung gebracht werden, immer nur als einzelne, nebenher geduldete, zuweilen aus einer Anwandlung von Scham- und Ehrgefühl hervorgezogene Ausnahmen des Repertoirs da, auf dem sie sich aber schon um deswillen nicht erhalten können, weil es in der heutigen Schauspielkunst schon fast gänzlich an ausreichenden Talenten zu einer würdigen Darstellung des höheren Drama's gebricht. Das deutsche Theater hat sich dadurch allmählig von dem eigentlichen

Grunde der höheren Nationalbildung abgelöst und kann darum auch in keinem Betracht mehr auf dieselbe zurückwirken, sondern es bildet jetzt ein für sich bestehendes, besonderes Bereich der gesellschaftlichen Zerstreuung, das seinen eigenen Regeln und Conventionen folgt und dieselben namentlich auch an die Stelle der Poesie selbst gesetzt hat. Die neuesten Zeittendenz-Stücke haben aber diesen verlorenen Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung der Nation nicht wieder herzustellen vermocht, ebenso wenig aber die auf die deutsche Literaturgeschichte gepfropften Dramen, welche mindestens stofflich, obwohl doch immer ohne eigentliche dramatische Kraft, das Bedürfniß an den Tag gelegt haben, die Bühne wieder in ein würdigeres Verhältniß zu den geistigen Elementen und Besitzthümern der Nation zu bringen.

Das allgemeine Verhältniß Lessing's, Goethe's und Schiller's zur dramatischen Poesie und zu dem künstlerischen und geistigen Begriff derselben haben wir schon in der Einleitung dieses Werkes betrachtet.[1] Lessing wurde schon nach einem Jahre mit der Idee eines deutschen Nationaltheaters fertig, die er beim Antritt seiner Dramaturgenstelle in Hamburg

[1] Vergl. die ausführlichere Darstellung in der Allgemeinen Literaturgeschichte von Th. Mundt II. Band.

mit frischer Begeisterung ergriffen hatte. Eine bessere Wendung der dramatischen und theatralischen Dinge in Deutschland schien die Begründung des neuen Hamburger Theaters, unter der Direction von Löwen (der zugleich den Schauspielern Vorträge über Schauspielkunst und Mimik gehalten hatte) versprechen zu wollen. Aber doch mußte Lessing seine in Beziehung zu diesem Theater unternommene Dramaturgie nach Jahresfrist mit folgenden Worten schließen: „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen: Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: Und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen konnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen! Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die

unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzoſen!"

Bei dieſem Ultimatum Leſſing's über deutſches Drama und Theater iſt es nun bis auf den heutigen Tag in voller Richtigkeit verblieben. Es hat ſich wenig oder gar nichts an dieſem geiſtigen und ſachlichen Verhältniß des deutſchen Bühnenweſens geändert, nur daß heutzutage nicht bloß der ſittliche Charakter der Nation, auf den Leſſing ausſchließlich die Unmöglichkeit einer deutſchen Nationalbühne bezieht, ſondern auch das politiſche Nationalleben dabei weſentlich in Betracht gekommen iſt. Selbſt die ſittliche Anſchauung der Bühne, mit der bei Leſſing auch noch ihre künſtleriſche Seite zuſammenfällt, konnte ſich nicht einmal auf die originale Kraft und auf das nationale Ehrgefühl des deutſchen Volkscharakters ſtützen. Leſſing hatte in ſeiner Zeit beſonders die ſittliche und ethiſche Bedeutung der dramatiſchen Poeſie herauszuarbeiten, da dieſe von der theologiſchen Moral jener Epoche, namentlich in dem bekannten Hamburger Theaterſtreit, ſo ſtarke und von ziemlich populairer Wirkung begleitete Angriffe erfuhr. Die in Bremen (1768) erſchienenen Luſtſpiele eines Predigers in Bergedorf, Namens Schloſſer, hatten zu dieſem Streit Veranlaſſung gegeben, der beſonders darüber

geführt wurde: ob dramatiſche Arbeiten, wie auch der Beſuch des Theaters ſelbſt, mit den Pflichten des geiſtlichen Standes vereinbar ſeien?[1] Den Hauptſchlag in dieſer Polemik führte die Schrift des Hamburger Paſtors Götze: „Theologiſche Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage: ob ein Geiſtlicher, inſonderheit ein wirklich im Predigtamt ſtehender Mann, ohne ein ſchweres Aergerniß zu geben, die Schaubühne beſuchen, ſelbſt Komödien ſchreiben, aufführen und drucken laſſen, und die Schaubühne, ſo wie ſie jetzt iſt, vertheidigen und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen und der guten Sitten anpreiſen könne?" (Hamburg, 1769.) Wenn man aber dieſe Schrift des vielverrufenen Autors heut noch lieſt, ſo muß man geſtehn, daß ſelbſt die Löſung dieſer moraliſchen Theaterfrage heutzutage keineswegs weiter vorgeſchritten, da die Angriffe auf das Kunſtgebiet des Theaters von dieſer Seite her zum Theil weit vorurtheilsvoller in unſerer Zeit geführt und wieder aufgenommen worden ſind, indem Götze nur die damalige Schaubühne, nicht aber Drama und Theater überhaupt, abweiſen wollte. Bei uns ſehen wir aber heut weder das künſtleriſche

[1] Vergl. Alt, Kirche und Theater S. 638 flgd.

noch das ethiſche Weſen der dramatiſchen Kunſt ſicher geſtellt, und durch die Macht der Leiſtungen zu einer ſiegreichen und der wahren Würde des ſchaffenden und darſtellenden Geiſtes gemäßen Geltung erhoben. Es iſt uns daher nur noch dieſe rein materielle Theater-Induſtrie übriggeblieben, bei welcher es ſich um mehr oder weniger gute Geſchäfte handelt, und von der das Publikum nur einen möglichſt angenehm ausgefüllten Geſellſchafts-Abend verlangt. —

Register.

A.

Ackermann I. 190.
Act I. 102 flgd.
Addiſſon II. 225.
Aeſchylus I. 369. 376. 385 flgd.
Afer (Publius Terentius) I. 417.
Afranius I. 418.
d'Alembert I. 35.
Alexis I. 415.
Allan II. 91.
Allegorie I. 235.
Amſtel (van) II. 387.
Andrieux II. 363.
Andronicus (Livius) I. 399.
Antiphanes I. 415.
Apoſtelbrama I. 207.
Apoſtoliſche Conſtitution I. 62.
Argenſola II. 251.
Ariſtophanes I. 40 flgd.
Ariſtoteles I. 40. 91. 124 flgd. 359. 362 flgd. 372 flgd. 376.
Arnault (Vincent) II. 362.
— (Emil) II. 362.
Artieda (Rey de) II. 238.
Atellanen (die) I. 398.
Attilius I. 401.
Attius (Lucius) I. 401.
Auguſtinus I. 60.
Autos sacramentales I. 325.
Avelloni II. 70.
d'Avenant (William) I. 283 flgd. II. 208 flgd.

B.

Baïf II. 282.
Bale I. 308.
Ballet II. 398 flgd.
Baron (Michel) II. 344.
Bazoche I. 217. 227.
Beaumarchais II. 354 flgd.
Beaumont (Franç.) II. 171 flgd.
Behn (Aphra) II. 207. 220.
Beliard II. 296.
Bellay (de) II. 282.
Belleau II. 282. 295.
Blackfriars II. 89 flgd.

Blanchet I. 227.
Boiſſy II. 344.
Bon II. 71.
Bononienſis I. 418.
Bosquier II. 300.
Brand (Sebaſtian) I. 169.
Brawe (v.) II. 413.
Bretog II. 296.
Brewer II. 189 flgd.
Brueys I. 226. 345.
Burbadge II. 90. 110.
Byron II. 225.

C.

Caccini (Jiulio) II. 10.
Cahuſac II. 355.
Calderon II. 237. 260 flgd.
Cambden II. 158.
Cambert II. 354.
Capacelli II. 70.
Candamo II. 268.
Cañizarez II. 267.
Cartwright I. 281. II. 196.
Caſtro (Guillen de) II. 267.
Centlivre (Suſanne) II. 227.
Cervantes I. 338. II. 235 flgd.
Chamfort I. 358.
Chapman II. 161. 194.
Character I. 127 flgd.
Chateaubriand II. 366.
Chaucer I. 293.
Chauſſée (de la) II. 348.
Chénier (Marie Joſeph de) II. 360.
Cheſter-Myſterien I. 294.
Chiari II. 65.
Chörilus I. 374.
Chryſoſtomus I. 58. flgd.
Cibber II. 227.
Cienfuegos II. 268.
Clown (der) I. 290 flgd.
Coder (Juſtinianiſche)
— (Theodoſianiſche) I. 63.
Collé II. 352.
Colman II. 231.
Condell II. 120.
Congreve II. 220.
Conſtanze I. 196.
Corneille II. 305 flgd.
— (Thomas gen. Deliſle) II. 341.
Corſi (Jacopo) II. 11.
Cota (Rodrigo de) I. 330.
Crebillon (Proſper Jolyot de) II. 342.
Cronegk II. 412.
Cueva II. 238.
Culemann (Mrs.) I. 288.
Cumberland II. 232.

D.

Dancourt II. 345.
Daniel II. 200.
Daurat II. 282.
Day II. 200.
Decker (Thomas) II. 191.
Delavigne II. 371.
Desmazures II. 296.

Destouches II. 346 flgd.
Dialog I. 138 flgd.
Diderot I. 136. II. 349.
Dorat II. 349.
Dottore I. 251.
Drama I. 37. 69 flgd. II. 99 flgd.
Duché II. 343.
Dryden (John) II. 209 flgd.
Dürr I. 192.

E.

Eccina I. 331.
Eckhof I. 54.
Eduard VI. I. 306.
Einheit (der Handlung) I. 91.
— (der Zeit) I. 96.
Enfants sans souci I. 233.
Ennius I. 400.
Epicharmos I. 412.
Epigenes I. 371.
Epos I. 74 flgd.
Erasmus (von Rotterdam) I. 169.
Erfindung I. 116 flgd.
Etherege II. 217.
Eugéne II. 292.
Eulenspiegel I. 166 flgd.
Euphuismus II. 79 flgd.
Eupolis I. 412.
Euripides I. 369. 395 flgd.

F.

Faidit (Anselme) I. 197 flgd.
Farce (die) I. 224 flgd.
Farquhart II. 214.
Favart II. 344.
Federici II. 70.
Feind II. 399.
Field (Nataniel) II. 198.
Filleul II. 296.
Flavio (Flaminius Scala) I. 245.
Flemming (Paul) II. 385.
Fletcher (Laurence) II. 110.
— (John) II. 171 flgd.
Fontaine (La) II. 354.
Foote II. 231.
Ford (John) II. 192 flgd.

G.

Galilāi (Vincenzo) II. 9.
Garnier II. 78. 297 flgd.
Garrick II. 230.
Gartner II. 402.
Gellert II. 413.
Geneſius I. 61.
Geſinnung I. 127 flgd.
Gildon II. 228.
Giraud II. 71.
Globustheater II. 90 flgd. 119.
Goethe I. 49 flgd. II. 382. 417.
Goff II. 198.
Goldoni II. 65 flgd.
Gottſched II. 407.
Göze I. 53. II. 421.

Gozzi (Carlo) II. 68.
Grand (Antoine le) II. 345.
Grazioso (der) II. 257.
Greban (Arnold und Simon) I. 207.
Green II. 83 flgd.
Greff I. 190.
Grefflinger II. 404.
Greffet II. 352.
Greville II. 200.
Grévin II. 295.
Grimauldt I. 199.
Gringore I. 235.
Gryphius II. 385. 388 flgd.
Gutierrez II. 270.

H.

Habert II. 296.
Habington II. 200.
Haller (K. L. v.) I. 177.
Hanswurſt II. 408.
Händel II. 400.
Hardy II. 302 flgd.
Harlekin I. 246.
d'Harleville II. 363.
Harpe (de la) II. 361.
Heminge II. 120.
Henslow II. 89. 108.
Herreros II. 270.
Heywood I. 280.
— (Jones) I. 309.
— (Thomas) II. 86 flgd.
— (Mrs.) II. 207.
Hooft II. 387.
Horaz I. 109 flgd.
Hoz (Juan de) II. 267.
Huerta (de la) II. 268.
Hughs (Mrs.) I. 289.
Hughes (John) II. 228.
Hunold II. 399.

J.

Jars (Le) II. 296.
Iffland I. 54.
Immermann II. 417.
Inigo (Jones) I. 279.
Interludes (die) I. 309.
Jodelle II. 279. 281 flgd.
Johnſon II. 121.
Jonſon (Ben) II. 92. 108. 155 flgd.
Jonſon's (Ben) Schule II. 153 flgd.

K.

Kataſtrophe I. 134 flgd.
Kayſer II. 399.
Klaj II. 387.
Kleiſt (Heinr. v.) II. 419.
Komödie I. 17.
Kormart II. 404.
Kotzebue II. 382.
Krates I. 412.
Kratinos I. 412.
Krüger II. 413.
Kyd (Thomas) II. 78.
Kynaſton I. 289.

L.

Laberius I. 419.
Langbaine II. 158.
La Fontaine II. 354.
Lauremberg II. 393.
Lazzi I. 245.
Lebrun II. 362.
Lecocq II. 297.
Lee (Nathaniel) II. 219.
Legouvé II. 343.
Lemierre II. 342.
Leo X. I. 331. II. 14.
Leſſing I. 41 flgd. 101. II. 326. 417. 418.
Libertinage (Zeitalter der) II. 201 flgd.
Lillo (Georg) II. 229.
Lilly (Jones) II. 78.
Lodge II. 86.
Löwen II. 419.
Lohenſtein II. 396.
Luther I. 170. 178. 192.

M.

Mäcenas (Cilnius) I. 401.
Maldonado II. 270.
Manley (Mary) II. 207.
Mantelſtücke II. 255.
Margaretha von Navarra I. 219.
Margaretha von New-Caſtle II. 200.
Marivaux II. 348.
Marlow II. 80 flgd.
Marmontel II. 343.
Marot I. 234. II. 280.
Marſton II. 161. 196.
Masken (die) I. 279. II. 161.
Maſſinger II. 183 flgd.
Matius I. 419.
May (Thomas) II. 197.
Mayret II. 304.
Mena (Juan de la) I. 330.
Menander I. 415.
Meneghezzi II. 71.
Middleton (Thomas) II. 194.
Molière II. 267. 299. 329 flgd.
Molina II. 268.
Mone I. 160.
Monim II. 269.
Monin II. 301.
Monolog I. 139 flgd.
Montalvan II. 260.
Monteverde II. 13.
Moratin II. 269.
Moreto II. 266.
Moralitäten I. 212.
— (engliſche) I. 301.
Morphy II. 231.
Morus (Thomas) I. 309.
Motte (de la) II. 355.
Muſſatus I. 244.
Myſterienſpiele I. 157 flgd. 293 flgd.

N.

Nävius I. 399.
Naharro I. 336 flgd.

Narrenfeſt (das) I. 171 flgd.
Nelli II. 70.
Neuberin (Caroline) II. 405. 408.
Norton I. 320.
Nota II. 70.
Nothwendigkeit (dramat.) I. 86.
Noue (la) II. 344.
Noſtradamus I. 198.
Novelle I. 3.
Novius I. 418.

O.

Oper (die) II. 353. 398.
Opitz II. 382 flgd.
d'Orneval II. 353.
Otway II. 218.

P.

Pacuvius I. 401.
Pantalon I. 250.
Papillon II. 302.
Paraſol I. 200 flgd.
Parmenſis I. 401.
Paſſionsbrüderſchaft I. 202.
Pathelin (Advocat) I. 225.
Peri (Jacopo) II. 11.
Perrin II. 354.
Petrarcha I. 199.
Pherekrates I. 412.
Philemon I. 416.
Philipps (Catharina) II. 221.
Phrynichus I. 371 flgd.
Picard II. 363.
Pierrot I. 248.
Piron II. 351.
Plato I. 9. 12 flgd. 412.
Plautus (Accius) I. 416.
Plejade (die) II. 282.
Plutarch I. 149.
Poliziano (Angelo) II. 7.
Pollio (Aſinius) I. 401.
Poſtel II. 399.
Pradon II. 343.
Pratinas I. 374.
Prynne I. 287. II. 206.
Pulcinella I. 248.

Q.

Querno (Camillo) II. 14.
Quinault II. 354.

R.

Racine II. 308. 318 flgd.
Rambouillet (Hôtel) II. 334.
Ranceau II. 355.
Randolp II. 200.
Razzi II. 392.
Rebhuhn (Paul) I. 187 flgd.
Regnard II. 344.
Reiſer (Anton) II. 401.
Reuchlin I. 185.
Rhinton I. 375.
Riccoboni I. 240. II. 65.
Richter (Herm. Heinr.) II. 405.
Rinoccini (Ottavio) II. 11.
Riſt II. 393.

Rivey (Pierre de la) II. 298 flgd.
Rojas I. 330.
Romanze (die) I. 324.
Ronſard II. 282.
Roſa (Martinez de la) II. 269.
Roſenplüt (Hans) I. 178.
Roſſi II. 70.
Rouſſeau (J. J.) I. 9. 23 flgd. 42.
Rouſſel I. 220.
Rowe II. 107. 120.
— (Nicholas) II. 221.
Rowley II. 191.
Roxas II. 268.
Roy II. 355.
Ruccellai II. 17.
Rueda (Lope de) I. 338 flgd.
Rutter (Joſeph) II. 200.

S.

Sachs (Hans) I. 179 flgd.
Sage (René Le) II. 352.
Saint-Pierre II. 366.
Sakfield (Thomas) I. 319 flgd.
Sannio I. 247.
Santillana I. 329.
Saunderſon I. 289.
Savage II. 228.
Scaliger I. 162.
Scapin I. 247.
Scaramuccia I. 252.
Scene (die) I. 102.
Schauſpieler I. 29 flgd. 62.
Schauſpielkunſt (engl.) I. 285.
Scherer II. 393.
Schickſal (das) I. 315 flgd.
Schiller I. 45 flgd. II. 382. 417.
Schirmer II. 394.
Schlegel (A. W. v.) I. 249. II. 417.
— (Elias) II. 411.
Schloſſer II. 420.
Schneider (Michael) II. 394.
Schorus (Anton) I. 183 flgd.
Schott (Gerhard) II. 400.
Schröder I. 54.
Schütz II. 385.
Schwenter II. 391.
Schwieger II. 394.
Scribe II. 372.
Sedaine II. 351.
Sedley II. 207. 217.
Seneca I. 401.
Seydelmann I. 142.
Shadwell II. 217.
Shakſpeare I. 107. 141. 255 flgd. 323. II. 75. 89. 93 flgd. 156. 236. 370. 386.
Shelley II. 225.
Shirley II. 198.
Smith II. 228.
Soliers (G. de) I. 198.
Sommerhammer II. 402.
Sonett I. 3.
Sophokles I. 368. 389 flgd.
Southampton (Graf von) II. 109.
Southeran II. 227.
Staël (Madame de) II. 366.
Statius I. 418.

Steele (Richard) II. 227.
Stil (dramatiſcher) I. 143 flgd.
Stirling (Graf) II. 200.
Stranitzky II. 404.
Suckling II. 199.
Sulzer (J. G.) I. 46.
Suſarion I. 371.
Syrius (Publius) I. 419.

T.

Taille (de la) II. 294.
Talma II. 364.
Tenzone (die) I. 195.
Terenz I. 181 flgd.
Tertullian I. 58 flgd.
Theater I. 6 flgd. 149.
— (engliſches) I. 260 flgd.
Theaterſtreit (Hamburger) I. 53. II. 420.
Theil II. 399.
Theobald (Lewis) II. 228.
Theodora I. 63.
Theologie I. 9.
Theorie des Vergnügens I. 47.
Thespis I. 371.
Thomſon II. 228.
Tieck (Ludwig) I. 262.
Tragödie I. 17. 25.
Treu II. 402.
Triſſino II. 15.
Touche (de la) II. 343.
Toutain II. 294.

V.

Vanbrugh II. 221.
Varius I. 401.
Vega (Lope de) II. 237. 246 flgd. 251 flgd.
Veltheim II. 402.
Vernio (Giovanni Bardi di) II. 9.
Verwickelung I. 135 flgd.
Vicente I. 332 flgd.
Victor Hugo II. 367.
Vigny (Alfred de) II. 370.
Villaverde II. 269.
Villiers (Georges) II. 207. 214.
Virues (Chriſtoval de) II. 238. 245.
Voltaire II. 324 flgd.
Volz (Hans) I. 178.
Vondel II. 387.
Voron II. 301.

W.

Walpole I. 306.
Webſter II. 191. 195.
Weiſe II. 406.
Weiße II. 414.
Werner (Zach.) II. 417.
Wicherley II. 207. 215 flgd.
Wilmot (John) II. 207.

Z.

Zamora II. 268.
Zarate II. 267.

Berlin, Druck von A. W. Hayn.

Digitized by Google

Digitized by Google

FEB 14 1958

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2005

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

Digitized by Google